主编 吴元迈

20世纪外国国别文学史丛书

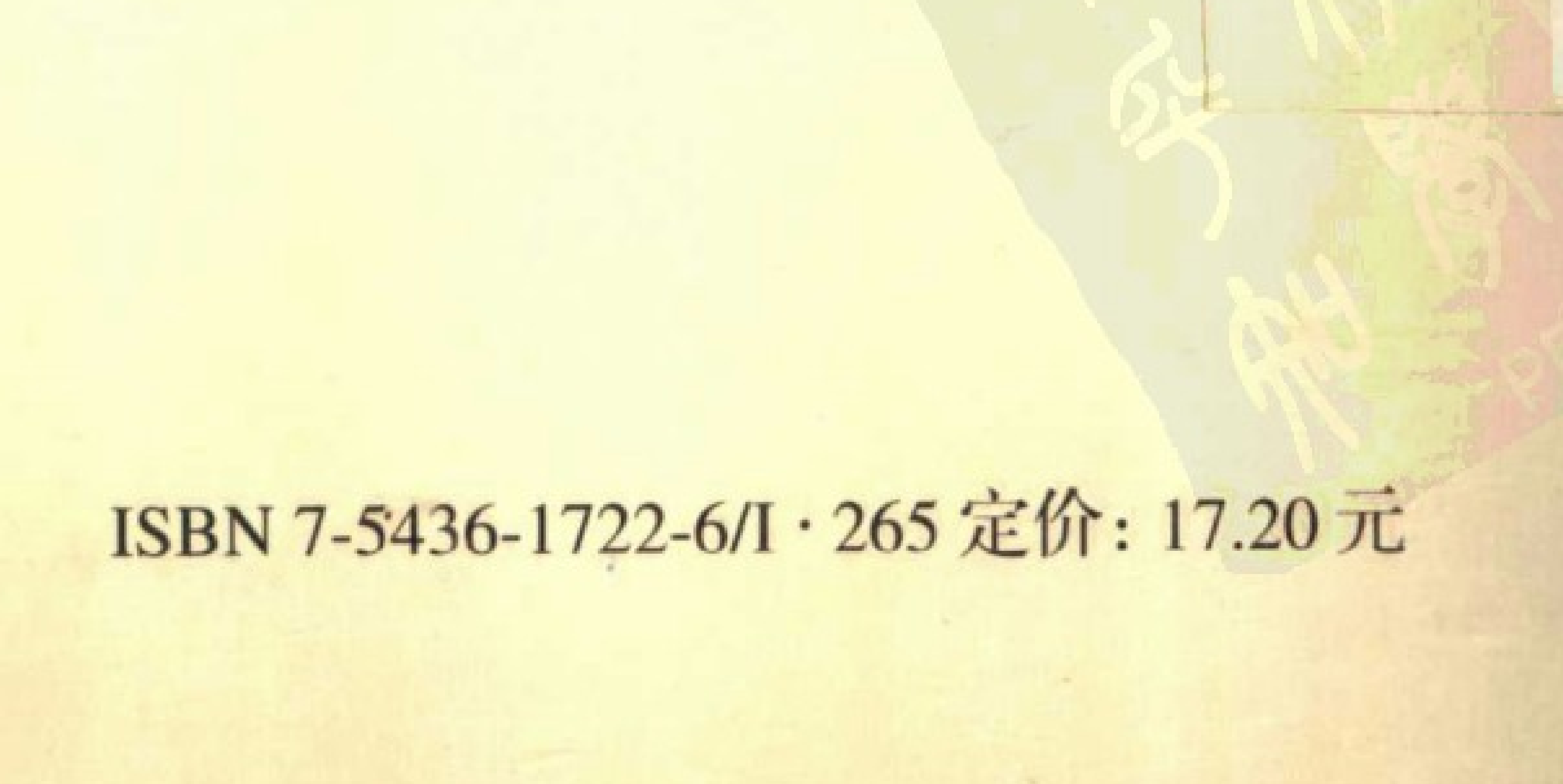
20世纪波兰文学史

中华社科基金"八五"规划重点项目

张振辉 著

青岛出版社

20SHIJI BOLAN WENXUESHI



ISBN 7-5436-1722-6/I · 265 定价: 17.20 元

主编 吴元迈

20世纪外国国别文学史丛书

20世纪波兰文学史

中华社科基金"八五"规划重点项目

张振辉 著

青岛出版社

鲁新登字 08 号

责任编辑　徐　诚　曹永毅
封面设计　王鸿翔

20 世纪波兰文学史
张振辉 著
*
青 岛 出 版 社 出 版
（青岛市徐州路 77 号）
邮政编码：266071
新华书店北京发行所发行
胶州市印刷厂印刷
*
1998 年10月第 1 版　　1998 年10月第 1 次印刷
32 开(850×1168 毫米) 12.125印张　2 插页　303 千字
印数 1—10000
ISBN 7-5436-1722-6/I・265
定价：17.20 元

前言

波兰建国于公元 10 世纪，至今 1000 多年了。波兰文学的发展也有将近千年的历史，在经历了许多世纪的漫长岁月之后，到 19 世纪进入了它的繁荣发展的时期。波兰 20 世纪文学是在一个充满了空前复杂矛盾冲突的新的世界格局中产生的。本世纪科学技术的进步和生产力的迅速提高，人类历史上未曾有过的两次世界大战，波兰在长达一个多世纪被沙俄、普鲁士和奥地利三国瓜分亡国之后获得的国家独立，以及社会制度的交变，经济、科学、文化和教育事业的发展，所有这一切对于文学的发展都长时期地产生过深远的影响，使它无论在创作思想或艺术形式上都比以往任何时期更复杂，表现出许多新的特点，所以我们在论述 20 世纪波兰文学发展的时候，不能脱离它和波兰以往各个时期，特别是与 19 和 20 世纪的社会状况——政治斗争、经济、科学技术和文化事业发展之间的联系。

19 世纪以前，波兰原是一个幅员辽阔的独立国家。在 1772、1793 和 1795 年，沙俄、普鲁士和奥地利 3 国连续 3 次瓜分波兰，将波兰的国土划分为它们各自所属的占领区，对波兰进行残酷的民族压迫。3 个占领区的波兰人民为了恢复自己民族的独立，曾长时期地和占领者进行不屈不挠的斗争。在这些斗争中最著名的是 1830 年 11 月和 1863 年 1 月在沙俄占领区爆发的抗俄民族起义和 1846 年在奥地利占领区的克拉科夫爆发的抗奥民族起义。

1863 年的一月起义失败后，沙俄当局加剧了对波兰王国的民族压迫，他们不仅监禁、流放和屠杀了一大批波兰爱国志士，还取消了波兰王国所有的自治机构，不准使用波兰王国的名称，把它叫做“维斯瓦边区”，规定在政府机关、法院和学校里必须使用俄语，企图在地理上将波兰王国并入沙俄帝国的版图，同时消灭波兰人的民族性。但是慑于一月起义所表现的波兰民族反压迫的伟大力量，沙俄占领者当局不得不于 1864 年在波兰王国实行农奴解放。此后，波兰城乡资本主义经济迅速发展，无产阶级也开始诞生和成长起来，由于阶级矛盾的尖锐化，80 年代初便出现了由无产阶级政党领导的革命运动。

19 世纪 60 年代末和 70 年代初，一些青年知识分子代表新兴资产阶级，提出了实证主义建国纲领。这个纲领提倡理性、科学和民主，主张大力发展波兰民族资本主义工商业和教育事业，它最初在反对贵族等级制度、保守主义和封建迷信上起过一定的进步作用。但实证主义对沙俄政府采取妥协乃至效忠的态度，号召波兰社会各阶级合作，反对革命斗争，在 80 年代无产阶级革命和民族解放运动兴起后，他们就站到和人民对立一方去了。在波兰王国，由于沙俄占领者的民族压迫，波兰民族文化和教育事业的发展受到了很大的压制。这里唯一的一所大学——华沙大学,在 1830 年 11 月起义后被迫停办，直到 1862 至 1869 年间,才以‘中央大学’的名称继续开办了一段时间，后虽恢复了华沙大学的名称，但被改造成了一所纯粹的俄罗斯大学，教师都从俄国派来，用俄语讲授，教学水平很低，原波兰籍的教师被赶出了学校。波兰爱国知识分子出于对波兰科学、文化和教育事业的关心，在 1881 年就建立了以已故华沙中央大学校长尤泽夫·米阿诺夫斯基命名的科学发展基金。可是由于沙俄占领者的干涉，这项基金只能秘密地用于波兰文化的普及工作。直到沙俄帝国和波兰王国的 1905 年革命爆发后,才公开成立了华沙科学协会。 1915 年，华沙工业大学和外贸学院宣

告成立；1918 年，又成立了农业经济学院，波兰王国的高等教育从此发展起来。可是中小学教育一直被沙俄当局控制，课程安排很不合理，而且都用俄语教学，对波兰少年儿童进行奴化教育。

19 世纪下半叶，在普鲁士占领区内，当局在中小学也执行日耳曼化民族压迫的政策，但是遭到波兰居民的抵制，一些知识分子组织自学小组和秘密学校，用波兰语给青少年讲课，收到了良好的效果。奥地利占领区的波兰居民享有比较多的自治权利，学校里用波兰语教学。由于这里经济落后，农民生活贫困，儿童入学率低，文盲在全区人口中的比例很大，但这里有两所历史悠久的著名大学：克拉科夫的雅盖沃大学和利沃夫的利沃夫大学，它们的师资力量在全波兰首屈一指。

在三个占领区，特别是沙俄和普鲁士占领区，由于民族压迫和物质条件的匮乏，一大批有才华的爱国的波兰科学家在艰难的条件下从事科研工作，有的不得不到国外去进行科学研究，但他们在各个领域中依然取得了很大的成就。在自然科学研究方面，雅盖沃大学教授齐格蒙特·符卢勃列夫斯基和卡罗尔·奥尔谢夫斯基第一次解决了氧和氮的液化以及其他低温工程的问题。马里安·斯姆卢霍夫斯基在高分子理论研究方面有很大的贡献。特别是玛丽亚·斯克沃多夫斯卡－居里（居里夫人）和她的丈夫彼得·居里在巴黎发现了钋和镭元素，为现代原子科学奠定了基础，他们俩因此于 1903 年荣获诺贝尔物理奖。1911 年，居里夫人又获得了诺贝尔化学奖，成为波兰 20 世纪享誉世界的最伟大的科学家。此外，20 世纪初，波兰科学家在古生物学、生物化学、地理、地质和医学等方面，也取得了举世公认的成就。

在哲学和社会科学研究方面，华沙实证主义者为传布西方实证主义哲学家孔德（1798－1857）和斯宾塞（1820－1903）的哲学和社会学思想做了大量工作。随着无产阶级革命运动的兴起，也出现了第一代马克思主义哲学家如斯坦尼斯瓦夫·克鲁辛斯基和卢德

维克·克日维茨基等。他们通过《黎明》、《平等》和《阶级斗争》等进步刊物宣传马克思主义和科学社会主义，翻译出版了《共产党宣言》、《社会主义从空想到科学的发表》、《家庭、私有制和国家的起源》和《资本论》第一卷等马克思主义经典著作，对波兰19世纪末和20世纪的无产阶级革命运动及革命文学的产生和发展有很大的影响。

历史学也是这一时期人文科学中影响较大的学科。1864年以后，这一领域形成了两个著名的学派：克拉科夫学派和华沙学派。前者反对华沙实证主义提出的理性和民主的口号，认为历史的发展决定于少数杰出的个人。后者反对克拉科夫学派的唯心史观，指出历史是劳动人民活动的结果，他们的史学观点对提高波兰人的民族意识起了积极作用。

实证主义者主张乐观积极地看待现实的发展，在文学创作中提倡歌颂资本主义的倾向性文学，可是与他们愿望相反的是，这时期出现了以揭露现实的黑暗面为主的批判现实主义文学，并在思想和艺术上达到了高峰。这一流派的代表作家有亨利克·显克维奇（1846—1916）、波列斯瓦夫·普鲁斯（1847—1912）、艾丽查·奥热什科娃（1841—1910）和玛丽亚·科诺普尼茨卡（1842—1910）等。显克维奇以创作历史小说为主，其作品有的揭露古罗马帝国的残酷统治和它对基督教徒的迫害，有的以波兰古代民族解放斗争为题材，歌颂了人民在反抗异族侵略压迫斗争中的爱国主义和英雄主义伟大精神，对19世纪和20世纪的波兰民族解放运动起了很大的鼓舞作用。显克维奇正是由于在历史小说创作中取得的伟大成就，于1905年获诺贝尔文学奖，他是波兰第一位获诺贝尔奖的作家。

在艺术领域中，19世纪末和20世纪初，无论是绘画、戏剧表演还是音乐创作方面都出现了杰出的人物。绘画大师杨·马泰伊科以波兰重大历史事件为题材的油画蜚声国内外。他的作品如《卢

布林合并》、《格伦瓦尔德战役》、《拉茨瓦维策战役中的科希狄什科》和《五三宪法》等也和显克维奇的历史小说一样，通过展现波兰古代民族解放斗争中的伟大事件和英雄人物，告诫人们不要忘记过去，要为波兰民族的自由和独立而奋斗。尤泽夫·谢尔门托夫斯基、沃伊切赫·盖尔森、尤泽夫·赫乌蒙斯基、马克西米里安·盖雷姆斯基的风俗画以及尤泽夫·潘凯维奇、奥尔加·博兹南斯卡和亚历山大·盖雷姆斯基的印象派和后印象派绘画也是这一时期绘画艺术中的优秀代表。

在建筑艺术中，这一时期出现了新哥特式、新文艺复兴式、新巴罗克式和新古典主义式等多种风格，而新古典主义式的建筑尤为普遍。雕塑艺术则以仿古典主义的风格为代表。

戏剧表演以华沙、克拉科夫和利沃夫为中心。华沙和克拉科夫的剧院主要上演莎士比亚、莫里哀、果戈里和波兰19世纪浪漫主义诗人亚当·密茨凯维奇（1798—1855）、尤利乌斯·斯沃瓦茨基（1809—1849）和剧作家亚历山大·弗列德罗（1793—1876）等人的古典名剧。同时还涌现出了许多杰出的戏剧改革家如塔杜施·帕夫利科夫斯基、斯坦尼斯瓦夫·维斯比杨斯基、阿尔诺尔德·希夫曼和著名演员如海仑娜·莫杰耶夫斯卡、文岑蒂·拉帕茨基、亚历山大·哲尔维罗维奇和卢德维克·索尔斯基等。1907年还出现了第一批波兰影片。

20世纪初，波兰的音乐创作继承了波兰古典音乐如肖邦和莫纽什科的民族传统，但又受到西方各种现代音乐流派的影响。由菲泰尔贝尔格、鲁热茨基、谢卢托和希曼诺夫斯基组成的名为“青年波兰”的创作集团在音乐界影响很大。希曼诺夫斯基的创作早期受到过20世纪初欧洲各种流派如印象主义等的影响，后来他从波兰民间音乐特别是波德哈莱地区的民间音乐中吸取精华，形成了富于民间音乐色彩的独特风格。

1918年第一次世界大战结束后，波兰恢复了国家的独立，建

立了一个西方式的多党议会民主制的资产阶级国家。但因为波兰长年遭受战争的破坏，各党派之间争权夺利的斗争日益剧烈，造成社会动荡、经济衰退。20 年代初期的通货膨胀、物价上涨使各地发生了大规模的罢工。1926 年 5 月，曾在第一次世界大战期间领导波兰民族解放斗争的尤泽夫·毕苏茨基发动军事政变，推翻原来的政府，建立了他的军事独裁政权——萨纳奇亚。1929 年,资本主义世界的经济危机席卷波兰，使波兰国内阶级矛盾和民族矛盾迅速激化，社会冲突更加激烈。30 年代末，萨纳奇亚政府对德国法西斯侵略者丧失警惕，1939 年 9 月德国法西斯进攻时，没有防卫能力而再次失败亡国。

在波兰独立后初期，政府部门重视国民教育的重建，曾经颁布对儿童实行 7 年制义务教育的法令，并特意拨出 15% 的国家预算用于教育。为了对学生进行爱国主义教育，在中小学也设置了波兰语言、文学、历史和地理等课程。经过两次大战之间 20 年的普及教育,波兰的文盲率下降到 23%。在高等教育方面,华沙大学、雅盖沃大学、利沃夫工业大学等已成了这时期最著名的大学。此外还新建了波兹南大学、克拉科夫矿业学院等。到 1938 年,全国高等学院已增加到 32 所。

国家的独立为一批占领时期流亡国外的科学家回国从事科学研究创造了良好的条件。在自然科学研究中，数学处于领先地位。华沙大学的瓦茨瓦夫·谢尔平斯基、卡齐米日·库拉托夫斯基在集合论、拓扑学的研究中取得了重大的成果，创立了有国际影响的华沙学派。利沃夫大学的胡贡·斯泰因哈乌斯和斯泰凡·巴纳赫创办了《数学研究》杂志,建立了函数研究中心。以巴纳赫命名的函数空间的概念举世公认。

在天文和物理研究方面，克拉科夫天文台的塔杜施·巴纳谢维奇提出了“克拉科夫规阵”的理论。华沙大学教授斯泰凡·宾科夫斯基创建的实验物理研究室对液体和气体的光激发光的研究取

得了重要成果,在 1936 年华沙举行的第一届国际光激发光代表大会上，受到了国际物理学界的好评。

华沙工业大学的沃伊切赫·希文托霍夫斯基等设计制造的一种使沸点升高的测量器，用它可以进行各种热化学试验，后来被世界各国广泛使用。在医学方面,卢德维克·希尔什菲尔德通过血型研究发明的血型鉴定法曾在世界各国推广。

在史学研究方面，除了原来在克拉科夫、华沙和利沃夫集中了一大批学者之外，波兹南又成立了新的研究中心。史学家们既研究波兰通史，又深入到了波兰法制、经济、军事、文化以及波兰和西方各国的关系等分门别类的史学研究中，出版了许多有价值的史学著作。这一时期经济学界更是学派林立。古典经济学派的代表是雅盖沃大学教授亚当·克日扎诺夫斯基和波兹南大学教授艾德华·塔埃洛尔。米哈乌·卡莱茨基主要根据马克思关于资本主义再生产的理论研究资本主义商品价格和国民收入等问题。奥斯卡尔·郎格最早用马克思主义观点研究社会主义经济问题，著有《社会主义经济理论》等。

在艺术方面，戏剧、电影、绘画、音乐的创作都呈现出一片繁荣景象。华沙、克拉科夫和利沃夫是戏剧表演的中心，戏剧家分为三派,即以著名导演列昂·希莱尔为代表的宏伟派、以奥斯特尔瓦为代表的心理现实派和以著名荒诞派戏剧家斯坦尼斯瓦夫·伊格纳齐·韦特凯维奇和裴贝尔为代表的先锋派。希莱尔的宏伟派吸取波兰浪漫主义和 20 世纪各现代流派的戏剧表演艺术的精华，在舞台布景、道具、灯光、音响、表演技巧和观众座席的安排上都作了大胆的改革。他导演的浪漫主义诗人密茨凯维奇、斯沃瓦茨基和齐格蒙特·克拉辛斯基(1812—1859)的名剧在社会上影响很大。杨·斯切帕尼卡在电影、电视和照相技术的研究中有多项专利和发明，被称为波兰的爱迪生。在绘画艺术中，杨·齐比斯和阿尔杜尔·纳赫特—萨姆博尔斯基为代表的后印象主义流派曾受法国现代画派

的影响。提杜斯 ·齐热夫斯基的形式主义绘画热衷于形式的创新，属于先锋画派。安杰伊 ·普罗纳什科力图将西方现代绘画技巧和波兰民间绘画结合起来，创造出有波兰民族风格的现代派绘画。塔杜施 ·马科夫斯基长期住在法国，是著名的立体派画家。克拉科夫还聚集了一批先锋派的雕塑家，称为克拉科夫派。塔杜施 ·库里谢维奇、斯坦尼斯瓦夫 ·赫罗斯托夫斯基和孔斯坦丁 ·布兰德尔的雕塑富于表现主义特色。

希曼诺夫斯基在 30 年代创作的一系列歌剧、芭蕾舞剧和大合唱在西方各国上演，受到高度的评价。他还担任华沙音乐学院院长，培养出了一批有才华的青年音乐家，他是波兰 20 世纪最著名的音乐家。除了音乐家们进行创作外，在波兰也开始举行国际性的音乐比赛。从 1927 年起,每 5 年在华沙举行一次肖邦国际钢琴比赛，一直延续到今天。1939 年 4 月，国际现代音乐协会还在华沙举办了第 17 届音乐节，世界各国最著名的音乐家都来参加，华沙成了世界性的音乐都市。

在德国法西斯占领期间，波兰文化和教育事业遭到了极大的破坏。但是一些爱国知识分子在国内艰苦的条件下，秘密开办大学、出版社和刊物，宣传波兰历史和文化传统，教育青少年为祖国的自由和独立而战斗。第二次世界大战结束后，波兰人民共和国成立，在经济上实行了土地改革和工业国有化政策，从 1950 年开始进行社会主义建设，几十年来取得了很大的成就，1973 年的工业总产值比战前的 1938 年增长了 20 倍。战前农业人口占全人口的 73％,到 1979 年，这个比例降到了 22.5％ ，波兰从一个落后的农业国变成了一个先进的工业国。

在教育方面,波兰战前有 23 万文盲。战后实行八年制义务教育,到 60 年代就扫除了文盲。1980 年，波兰的高等学校由战后初期的 46 所增加到了 93 所，受过高等教育的人从战前的 8.5 万增加到了 79.7 万。战后的自然和社会科学研究更是深入到了各个领

域，1951 年，在华沙成立了波兰科学院，随后在克拉科夫、弗罗茨瓦夫、卡托维兹和罗兹又成立了它的分院，在法国和意大利还设立了它所属的科学研究机构。数学在自然科学研究中一直处于领先地位，其他如理论物理、核物理、光学、地质、地理、生物和医学的研究在许多方面都达到了很高的水平。

战后曾任波兰科学院院长的塔杜施·科塔尔宾斯基是一位著名的逻辑学专家。维尔诺大学教授弗瓦迪斯瓦夫·塔塔尔凯维奇主要研究西方哲学史和美学史，著有《哲学史》、《美学史》和《论幸福》等。在经济学研究方面，奥斯卡尔·郎格战后主要从事政治经济学、统计学、控制论和社会学等方面的研究，著有《政治经济学》。米哈乌·卡莱茨基在他的著作《社会主义经济增长概论》中提出了对社会主义经济发展规律的看法。

戏剧表演艺术虽然在法西斯占领期间遭到破坏，但在战后初期，波兰所有大城市的剧院很快就恢复了演出活动，主要上演波兰和西欧的古典名剧。在 1949 至 1955 年间，波兰党政领导号召作家以社会主义现实主义原则进行创作，指出戏剧表演应当采取波兰民族的形式，反映社会主义建设的内容，但一段时间内无论戏剧创作还是表演都照搬苏联模式。各地剧院上演了一大批俄国和苏联的剧目。1956 年以后，波兰戏剧事业的发展进入了一个新的阶段，它的创作和表演形式都朝着多元化、多样化的方向发展，许多城市都建立了新的剧院，上演了许多西欧和波兰古典及现代戏剧，在 50 和 60 年代还掀起了一股布莱希特、迪伦马特、萨特和荒诞派戏剧演出的热潮。在戏剧表演形式的探索中，克拉科夫老剧院和波兹南剧院的导演耶日·格罗托夫斯基提出了‘质朴戏剧’的理论，通过导演波兰和西欧一系列古典名剧的实践，突破了戏剧的传统观念和表演形式，使演员和观众处于最亲密的关系中，在欧美各国戏剧界引起了很大的反响。

电影事业在战后也有很大的发展。早在 1945 年，波兰就建立

了国家影片公司，它在战后初期拍摄的影片大都以波兰遭受德国法西斯侵略压迫和人民的反抗斗争为题材，如《华沙一条街》和《最后阶段》等影片在国内外很受欢迎。从 50 年代开始，波兰电影界根据波兰古典文学名著和现代文学中影响较大的作品又拍摄了大量优秀的影片。

战后的绘画和雕塑界也出现了一批有才华的艺术家，他们的作品在国际比赛中曾多次获奖。音乐界在 40 年代末和 50 年代比较重视交响乐和歌剧事业的发展，各地交响乐队从 1948 年的 8 个增至 1956 年的 27 个，全国几乎所有较大的城市都建立了交响乐队。这些乐队除演出波兰和西欧各国的交响乐和歌剧之外，也创作了一批新的交响乐和歌剧作品。华沙依旧举行五年一次的肖邦钢琴比赛。此外在波兹南又开始举办以波兰 19 世纪著名小提琴演奏家亨利克·维耶尼亚夫斯基命名的小提琴演奏比赛，许多年轻的钢琴家、小提琴演奏家和歌唱家在这两项比赛和其他国际比赛中获奖,为波兰争得了荣誉。1956 年以后，华沙开始举行“华沙之秋”国际现代音乐节,克日斯托夫·彭德列茨基、维托尔德·卢托斯瓦夫斯基和塔杜施·巴伊尔德的作品受到国内外高度的评价。

波兰战后社会主义建设虽然在各方面都取得了很大的成就，但是它的经济建设从一开始就是按照苏联模式，即优先发展重工业，而忽视轻工业和农业的发展。在这种情况下，尽管重工业生产增长很快，但由于轻工业和农业发展缓慢，有时造成食品和居民生活必需品供应不足，因此引起人民群众的不满，在 1956、1970 和 1980 年曾先后发生过 3 次大的危机。在这些危机来到的时候，一些地方发生大规模的罢工，工人们抗议政府提高食品价格，要求提高工资。曾在 50、60 和 70 年代任波兰统一工人党第一书记的哥穆尔卡和盖莱克等虽然采取了一些经济改革的措施，但他们有的慑于苏联的压力，未能将改革坚持下去，有的不从波兰实际出发，企图利用一时有利于波兰的国际市场的行情，靠向西方贷款进行改

革和发展生产，结果都失败了。80 年代，团结工会等反对派组织出现之后，从对波兰统一工人党提出经济上的要求进一步发展到提出政治上的要求，通过总罢工和建立武装工人卫队夺取全国政权，使波兰社会一直处于动荡不安的局面。 1989 年 6 月，波兰统一工人党在议会的大选中遭到失败，随后便产生了以团结工会成员为首的政府，波兰发生了巨变。

总的来说,波兰 19 世纪末和 20 世纪的科学和文化事业尽管在不同时期受到经济发展和政治斗争等多种因素的影响，但一直在不断地向前发展，而且每个时期都出现了享誉世界的人物和研究、创作成果。这就充分说明了波兰这样一个只有 3000 多万人口的中等国家在世界科学文化事业中的重要地位。波兰 20 世纪文学是 20 世纪波兰文化事业的一个组成部分，它与波兰整个社会背景和文化事业其他部门有着密切的联系，只有通过对波兰 20 世纪社会文化背景的整体了解，才能深入地研究和了解这个世纪文学发展的状况。

张振辉

目录

第一章
19 世纪 90 年代到第一次世界大战结束

第一节　　概论

19 世纪 90 年代初，波兰文学无论在理论上还是创作实践中都出现了新的现代主义流派。由于现代派在文坛上逐渐居于领导地位,波兰文学的发展便进入了一个新的历史时期。这一时期起于现代派的产生，一直延续到第一次世界大战结束，是 20 世纪波兰文学史的第一个发展时期。

这个时期的历史背景较为复杂：波兰实证主义者于 60 年代末和 70 年代初提出了他们的建国纲领后，虽然主张乐观地看待现实的发展，可是波兰现实并不令人乐观。70 年代末，在资本主义发展中出现的阶级矛盾迅速尖锐化，上层贵族资产阶级统治者穷奢极欲和被压迫劳动群众日益赤贫化形成了鲜明的对比，引起社会的强烈不满。这期间,沙俄和普鲁士占领者在他们各自的占领区也进一步加剧了民族压迫。但波兰人民坚持他们的民族传统，长期以来，和占领者进行了坚决的斗争。从 70 年代末开始的波兰无产阶级革命运动始终没有间断,经过几十年的战斗,给予沙俄和普鲁士占领者的反动统治以沉重的打击，并且迎来了整个沙俄帝国的 1905 年革命高潮。1905 年革命后来虽然失败，但是波兰民族解放运动并没有终止。尤泽夫·毕苏茨基在第一次世界大战期间,在克

拉科夫成立了波兰兵团，继续反抗沙俄占领者的压迫，为祖国的独立而战。最后，普鲁士和奥地利在战争中失败，俄国十月革命胜利，波兰人民经过一百多年反抗沙俄、普鲁士和奥地利 3 个占领者压迫的英勇战斗，终于赶走了敌人，赢得了国家的独立。

除了民族解放运动之外，波兰社会各界特别是知识界因为不满现实，也对实证主义者的乐观主义宣传和他们提出的社会发展纲领产生了怀疑。有的人认为实证主义纲领虽有一定的进步意义，但在当时波兰存在严重的阶级和民族压迫的社会条件下是实现不了的，因而对它采取否定的态度。在 19 世纪 60 或 70 年代诞生、80 年代或 90 年代初登上文坛的一批年轻的诗人、作家、剧作家和文艺理论家因为受到尼采、叔本华的哲学思想和西方现代派文艺思潮的影响，不仅否定实证主义的乐观主义宣传和它倡导的歌颂波兰现实的“倾向性文学”，而且对老一辈的批判现实主义作家和文艺理论家的美学观点和创作方法也表示怀疑与反对，企图在借鉴西方现代哲学思想、文艺思潮和创作方法的基础上，形成自己的美学体系，开始他们具有独创性的文学创作活动。他们的理论和创作都表现出了反对波兰传统的现实主义和实证主义文学的特点和刻意求新的精神，形成了波兰最早的现代主义文学。这批青年作家和文艺理论家当时模仿欧洲已经出现的“青年斯堪的纳维亚”和“青年德意志”的名称，将他们自己从事文学创作的这个时期称为“青年波兰时期”。“青年波兰”是波兰现代主义文学的第一个时期。到后来，波兰文艺界就把从 19 世纪 90 年代开始到第一次世界大战结束，也就是波兰国家取得独立前这段时期统称“青年波兰时期”。

关于现代主义文学的讨论最早出现在华沙。一批年轻的作家和文艺理论家在他们创办的刊物上发表文章，各抒己见，形成了十分活跃的气氛。他们之中影响最大的是哲隆·普热斯梅茨基(笔名米利杨姆，1861—1944)。他于 1887 至 1888 年间创办《生活》杂志，号召作家走出实证主义文学狭隘的范围，放眼西方世界，并且介绍

和发表了许多过去不受重视的非现实主义流派的作品和其他斯拉夫民族及西方各国一些有艺术价值但为实证主义和现实主义作家所反对的现代派文学作品。1901年,他又创办了另一个刊物《希梅拉[1]》月刊,并于这一年在该刊发表了两篇纲领性的文章《天才们的命运》和《为艺术而斗争》。在文章中,他在研究比利时象征派剧作家梅特林克的基础上,提出了一整套‘为艺术而艺术’的观点。他认为:“艺术既不是反社会的,也不是道德或不道德的。它就像太阳一样,不是也不可能是不道德的,它在升起的时候,无所谓好坏。它就像雨点一样，不是也不可能是不道德的，它在落下的时候，无所谓正义或者不正义。”艺术的本质是‘天才、才能和灵感,整个创作的心理学是一个谜,只有对‘非意识’或‘超意识’进行形而上超验主义和神秘主义的研究，才能解开这个谜”。在普热斯梅茨基看来，艺术是一个不解的谜，它和伦理道德无关，不表现意识，只表现所谓‘超意识’。它是一种属于‘纯美学’的东西,只有那些‘懂得美的追求’、‘能够和创造者在精神上合作的人’才能接受。因此,他在否定实证主义文学之后，确认了现代派文学超然于社会责任和伦理道德的非理性和‘纯美学’的性质。可是另一方面,他又觉得这种文学今天能够接受的人是很少的,在这种情况下,一个‘天才’的艺术家往往不被人理解,陷入孤独。普热斯梅茨基的‘天才’文艺实际上是指高等文艺，只有精神贵族才能理解和接受的文艺，传统现实主义文艺在他看来是下等的。因此他在倡导“为艺术而艺术”的美学原则的同时，又将文艺和文艺的接受者划分了等级，而且把这种划分绝对化。

除了华沙这个宣传现代主义文艺思潮的中心外，克拉科夫当时也是一个重要据点。在80年代末和90年代初,这里也像华沙一样，有一大批年轻的诗人、作家、画家和文艺理论家在他们创办的

①古希腊神话中狮头蛇尾羊身吐火的怪物。

各种刊物上发表文章，对包括新文艺在内的各种思想和理论问题进行探讨。如卢德维克·斯切潘斯基和伊格纳齐·马切约夫斯基在1897和1898年主办的《生活》就是一个文艺和社会科学的综合性刊物。在它的编辑部里，有老一辈的实证主义思想家，又有勇于探索的青年知识分子，他们能够接受各种不同的思想观点，在学术上展开百家争鸣，起到团结新老知识分子的作用。

在这些青年诗人、作家和文艺理论家中，最著名的是斯坦尼斯瓦夫·普日贝谢夫斯基(1868—1927)。他出身于一个乡村教师家庭，曾在柏林的大学里攻读建筑学和医学。1892年,他用德文发表了文艺论文集《创作个体心理学》。在这部著作中,他以肖邦、尼采为例，对文艺创作个性和社会环境之间的关系进行研究，提出了个性至上的观点。他认为:“今天的创作个性既高于人的一般感受,也高于群体的愿望。”一个高于群体的艺术家理当享有彻底的自由，就是说，他可以不遵守社会法规、道德和习俗的准则，根据自己的意志“改造或者创造新的群体和人类。他只有在享有充分自由的条件下，才能创造真正有价值的艺术”。普日贝谢夫斯基的这些观点显然是受了尼采的“生命本身就是权利意志”即“超人”哲学的影响。后来他到过挪威和西班牙，他用德文写的作品在德国、捷克和斯堪的纳维亚国家都引起了很大的反响。1898年9月,普日贝谢夫斯基从柏林来到了克拉科夫，因为他在西方一些国家声誉很高，到这里后，受到了年轻一代作家和艺术家的拥戴，并且马上接管了斯切潘斯基的《生活》杂志。这个杂志由他接管后,就完全改变了过去倡导百家争鸣、活跃学术空气的宗旨，而成了普日贝谢夫斯基宣传他的文艺观点的独家天下。1899年,他在《生活》上发表题为《我们的宣言》的文章，甚至提出了一套比普热斯梅茨基更完整的“为艺术而艺术”的观点,他认为:“倾向性的艺术,教育的艺术,娱乐的艺术，爱国主义艺术，带有某种道德和社会目的的艺术都不是艺术，只不过是为那些不会思想或者未受过多少教育的人而写的‘穷

人圣经’。”“艺术家是高踞于生活之上、世界之上的，是主人们的主人,它不受任何规律的约束,也不受任何人类力量的限制。”通过艺术来对社会产生教育或道德的作用，激发广大民众的爱国主义和社会激情，就意味着贬低艺术，就是把艺术从绝对的高度拉到生活的可怜的偶然事件里。”民主的艺术,为人民的艺术,其地位更低下。为人民的艺术，是把艺术家所采用的手段庸俗化了，是把本质难以接受的东西作了平民式的通俗化处理。”“艺术没有任何目的，目的就在它本身之中。艺术是绝对之物，因为它是绝对灵魂的表现。正因为它绝对，所以不能打上任何标记，不能为任何一种思想服务,艺术就是主宰,就是产生整个生活的源泉。’①

普日贝谢夫斯基不仅把艺术、艺术家置于和民主、爱国、道德责任、人民群众完全对立的地位，而且本末倒置地说什么艺术是“生活的源泉”。他蔑视人民群众及为人民的艺术,把艺术家看成是生活的主宰，世界的主宰，这是一种典型的精神贵族的文艺观。普日贝谢夫斯基虽然也谈到了艺术的民族性，但却把它看成是一种绝对、永恒和‘神秘的精神之王”,否定它和波兰现实的联系。他的历史唯心主义的文艺观甚至比普热斯梅茨基表现得更突出。不管是普热斯梅茨基在《希梅拉》上的言论,还是普日贝谢夫斯基的《我们的宣言》，都触及到了新文艺的性质和目的这些带根本性的问题，而且他们的观点都表现得十分极端，具有明显的挑衅性，对波兰传统的现实主义和爱国主义文学形成了很大的冲击。这些观点的出现一开始就在克拉科夫和华沙的文艺界和知识界引起了强烈反应，持不同观点的不乏其人。应当看到，19世纪末和20世纪初的波兰依然处在被沙俄、普鲁士和奥地利瓜分而失去民族独立的历史条件下，波兰社会各阶层人民最关心的是从残酷的民族压迫

① 斯·普日贝谢夫斯基:《我们的宣言》,林洪亮译,见《现代主义文艺研究》(上),第352～353页。

下获得解放，而当时由一些革命政党领导的声势浩大的民族独立运动对每一个艺术家和波兰人都不可能不引起强烈的震动。此外，波兰现实主义和爱国主义的民族文学毕竟具有几个世纪的悠久历史传统，在广大爱国知识分子和读者心中，已经扎下了根，要动摇它的传统地位也不容易，这就为反对普日贝谢夫斯基和普热斯梅茨基观点的人提供了可靠的依据。这些反对者虽然世界观不尽相同，但他们的主张有一点是一致的，就是波兰现代文学不能脱离波兰社会现实，不能无视民族的前途和命运。

卢德维克·克日维茨基在1899年发表的《论艺术和非艺术》一文中,提出艺术的本质是真诚,一个艺术家不管对人、对社会、对民族都应当真诚，“主张为艺术而艺术的人并不懂得真诚。他们攻击别人有倾向，可他们自己却在鼓吹反社会的倾向；他们要求创作自由，却不允许别的艺术流派自由发展。”著名无产阶级革命领袖尤利杨·马尔赫列夫斯基(1866—1925)在1901年发表的《‘希梅拉’关于社会和艺术关系的观点》一文中,认为文艺‘和物质社会有着密切联系，如果面包师不生产面包，鞋匠不做皮鞋，裁缝不做衣服，艺术家就不能生存。劳动者要求艺术反映他们的生活，为他们提供精神食粮，因此艺术家和劳动人民具有相互依存的关系。从这个前提出发,艺术属于劳动人民。’斯坦尼斯瓦夫·布若佐夫斯基在1904年发表的题为《对抗议的回答》和1910年的著作《青年波兰的神话》中指出，在斗争和革命时期的波兰，文艺不能脱离现实的政治斗争，“波兰无产阶级不仅是争取波兰民族独立的主力军，也是波兰物质文明和精神文明的创造者，只有无产阶级创造的艺术才是真正的艺术。”可见当时在文坛上，除了有普日贝谢夫斯基等人的“为艺术而艺术”的文艺观外，在波兰无产阶级革命和民族解放运动的影响下，也形成了以马克思主义为指导的左派文艺思潮。这种思潮一开始就对‘为艺术而艺术’的观点进行了反驳,而且是在和后者的斗争中产生和发展起来的，对20世纪初的革命倾向

作家的创作，起过一定的指导作用。

这一时期，除了“为艺术而艺术”和马克思主义文艺观形成对立外，还出现过以下观点：如阿尔杜尔·古尔斯基在1898年发表的《青年波兰》的文章中，要求新文艺继承波兰浪漫主义诗人亚当·密茨凯维奇的爱国主义思想传统。他认为波兰面临精神危机，继承密茨凯维奇富于民族特色的艺术，推崇他的道德理想是创造新的文艺和复兴波兰的前提。卢德维克·谢罗尼姆提出创造新古典主义文艺，他认为古典主义文艺把世界描写成为一个有秩序、有规律的和谐统一的整体，让人们生活在一个平静而又安稳的生活环境之中，这就是它所追求的美。古典主义虽不主张文艺参与现实斗争，但不否认文艺来源于生活。

普日贝谢夫斯基和普热斯梅茨基的“为艺术而艺术”的观点虽然遭到左派文艺理论家的反对，但它却得到了一部分青年诗人、作家和文艺评论家的拥护和支持，他们把它看成是对传统艺术观念的重大突破。正因为如此，这种观点对于这一时期现代主义创作流派的形成和发展起了很大的作用。普日贝谢夫斯基一度成为波兰19世纪末新文艺论坛的领袖人物。一些青年诗人和作家也很赞同普热斯梅茨基关于波兰文学应当走向西方的看法，他们大量翻译介绍了尼采、叔本华和柏格森的哲学著作和当时西方现代流派的作品，在借鉴西方流派创作技巧的基础上独辟蹊径，形成了富于个性的创作风格。他们在艺术上的探索对波兰传统的浪漫主义和现实主义文学来说，无疑是前进了一大步。在青年波兰时期现代主义的文学创作中，以象征主义、印象主义和表现主义流派为主的创作方法，不仅表现在诗歌中，而且也表现在戏剧和小说创作中。关于象征主义，普热斯梅茨基在他的理论文章中就已经提到，而普日贝谢夫斯基当时还是一位著名的象征派剧作家。普热斯梅茨基在他编的《梅特林克剧作选》一书的序言中，首先提出了“象征艺术”这个概念。他说：“伟大的艺术、本质的艺术和不朽的艺术都是象征的

艺术，是在直观类比后面隐藏着的永恒的因素，它要揭示一个没有边际的非直观的天地。'①在他看来"象征艺术'也是一种高等艺术,它要揭示的这个"非直观的天地'是一个"非意识'或"超意识"的非理性的天地,只有那些"懂得美的追求"、"能和创造者在精神上合作的人"才能接受它。

象征主义作为一个流派主要表现在诗歌中，这一时期的诗歌以抒情诗为主。它强调主观性，热衷于表现内心深处隐秘的感情。诗人大都采用自由联想的手法，着力于潜意识的挖掘，捕捉瞬息即逝或者断续的心理感应，运用拟人化和拟物化的象征和比喻，这和传统诗歌限于表现一个完整和连贯的感情流程大不相同。象征主义诗歌注重音乐性的表达，音乐性产生于诗歌的音韵和节奏，诗人选择不同声调的语词，建构和谐的节奏，能够创造更加生动形象的意境。波兰新诗的艺术创新借鉴于西方现代派诗歌，但主要还是诗人在创作中刻意求新、勇于探索的结果。

象征主义诗歌虽然在艺术上有所创新，但却比较突出地反映了颓废没落的思想情绪。这是19世纪末和20世纪初现代派诗歌的总倾向，它主要表现对现实的怀疑，悲观、绝望和对死亡与涅槃的向往。普日贝谢夫斯基宣扬的"绝对灵魂'和"精神之王'就是如此。但有的诗人崇拜艺术，认为在这个濒于绝望、走向死亡的世界中，只有艺术才放射着光芒；有的诗人歌颂大自然，把大自然看成美的象征。

这一时期的小说也发生了变革。除了传统现实主义小说仍占主导地位外，有的作家在小说中融进了自然主义和象征主义的描写方法，丰富了现实主义的表现。普日贝谢夫斯基认为自然主义旨在揭露人的"赤裸的灵魂"，这并不是个人的灵魂，它不具有个性，是"无所不包和超个人的",是一个处于病态的灵魂,人在生理上有

①转引自托马斯·维伊斯:《青年波兰》,182页。华沙学校和教育出版社，1989年。

缺陷，这是他堕落和犯罪的根源。普日贝谢夫斯基以生理学观点阐述人的天性,否认社会环境对它的影响,这是他在《我们的宣言》中提出的反社会的文艺观点的又一表现。他的“赤裸的灵魂”是一个罪恶的灵魂。这时期的作家和诗人几乎都写剧本，其中有的具有象征主义特色，注重象征的描写和气氛的烘托；有的反映波兰民族解放运动，有的表现善与恶的矛盾。在这里，性爱成了一种破坏性的力量，剧中人的面貌往往模糊不清，可是剧中所表现的善与恶却被赋予了人的理智和感情。从象征主义等流派的这些特点可以看到，普热斯梅茨基和普日贝谢夫斯基的‘天才艺术’和‘绝对灵魂’可以从多方面来理解，一是追求手法上的革新，二是表现了颓废没落抑或崇尚自然的情调，但它们在任何情况下，都没有脱离社会环境的影响，现代派的创作也并不是没有目的的。

第二节　诗歌

“青年波兰”时期诗歌中的主要流派是象征主义。它和波兰浪漫主义诗歌不同。浪漫主义诗歌虽也抒发诗人心灵的感受，但是这种感情是突发式的，格调高昂，色彩明朗，表现了爱国主义和革命战斗的精神，来自于诗人崇高的思想境界。象征主义诗歌所描写的心灵感受则比较隐晦,呈灰暗的色调,表现为精神崩溃。在这里,象征是指一个抽象世界或者一个意识的整体，和具体事物的象征或比喻不同。象征主义诗歌的心理描写和象征都是超时空的，诗人把抒发的情感和描写的事物看成是永恒的，可是它们并没有脱离他们生活的那个时代，他们的诗歌同样反映他们对那个时代的看法。波兰诗歌中的印象主义只是一种从属于象征主义的表现手法。它和印象主义绘画一样，往往以多种色调和光线的搭配，勾画出多层次的变幻画面，这种手法常常用于景物的描写，通过写景表达某种

情感。在象征派诗人中，影响最大的是卡齐米日 ·泰特马耶尔,他的诗歌无论在题材取舍，思想表达和艺术处理上，都最充分地表现了波兰象征主义的特色。他于 1894 年发表的《诗歌第二卷》被看成是波兰象征主义诗歌的第一部代表作，标志着这一流派的产生。

波兰表现主义诗歌和象征主义产生于同一背景。一部分诗人怀疑实证主义社会纲领的实用性，厌恶都市走向没落的文明，有的把资本主义看成是一个罪恶的世界，认定它将使人类走向灭亡。他们要求表现强有力的主观精神，他们的感情是突发式的，对人和事物做极度夸张的描写，造成紧张的气氛，向罪恶的旧世界发动猛烈的攻击，和象征派的悲观主义大不相同。这种倾向最充分地表现在杨 ·卡斯普罗维奇的诗歌中。除了作为波兰现代主义流派的主要代表泰特马耶尔和卡斯普罗维奇之外，这一时期影响较大的诗人还有安托尼 ·郎格、安杰伊 ·涅姆耶夫斯基、瓦茨瓦夫 ·罗利奇 —列德尔和杨 ·列曼斯基等。

在全国各地蓬勃发展的民族解放运动和无产阶级革命斗争的影响下，这时期也出现了一大批革命诗歌作品。波兰无产阶级革命诗歌早在 19 世纪 80 年代就已产生，90 年代后,特别在 1905 年革命中，这种诗歌创作出现了比较繁荣的局面。它们的作者也像 19 世纪 80 年代的革命诗人一样，都是波兰无产阶级革命运动的参加者或参加罢工的工人。长时期的斗争生活使他们深深了解下层劳动人民的疾苦及其翻身解放的强烈要求。

这些诗人在作品中首先对不合理的现实社会提出了质问：为什么裁缝终日缝衣，而自己却一身破烂？为什么泥瓦匠盖了房子，自己却无处栖身？为什么面包师烤制面包，自己却要饿死？他们高喊消灭剥削制度,打倒沙皇的战斗口号“: 工人们,拿起武器,上街垒去，进行血的战斗。沙皇把刺刀对准我们，刽子手对革命者施加酷刑,可是我们不怕流血,不怕牺牲,把红旗高高举起,胜利属于我们！我们要在人间创造天国，消灭奴役和贫困，消灭骗子和吸血鬼，

让世界充满幸福和爱。”这些作品产生于群众性的革命斗争中，真实地表现了人民群众坚强的战斗意志，争取胜利的信心和决心，以及他们对美好未来的向往。

有的诗歌还以波兰无产阶级革命家的生平为题材，热情讴歌他们的伟大业绩,如《纪念卡斯普夏克》这首诗,是无名氏诗人创作的,把马尔青·卡斯普夏克(1860—1905)这位波兰著名的无产阶级革命领袖在牺牲前表现的英雄气概写得生动感人：

他像天空燃烧的一团火焰，
虽然绞索套在他的脖子上，
可他没有丧失意志和力量，
为了革命的胜利，他高呼万岁！

刽子手们围在他的身边，
为了人民的事业他献出了生命，
这是一群杀人不眨眼的盗匪，
可对他的英勇献身也暗自赞叹。

这些革命诗歌虽然形式比较简单，但在当时残酷的民族斗争和阶级斗争中，对波兰被压迫和谋求解放的人民群众来说，是迫切需要的。它们赋予人民以革命的乐观主义精神，永远鼓舞着人民去英勇战斗,实现理想。“青年波兰”时期的诗歌创作是波兰诗歌史上最繁荣的时期之一。它流派纷呈,风格各异,为20世纪诗歌创作的发展开辟了一条新的道路。

卡齐米日·普热尔瓦·泰特马耶尔(1865—1940)出身于加里西亚波德哈莱山区卢沼米日乡一个爱国的贵族家庭，曾在克拉科夫雅盖沃大学攻读哲学，并在那儿开始写诗，后来又去海德堡的大学继续深造，毕业回国后，居住在克拉科夫和附近著名的旅游胜地扎科潘内。第一次世界大战期间，泰特马耶尔拥护毕苏茨基领导的“兵团”争取民族独立的斗争,还组织过一个“保卫斯比什、奥拉维

和波德哈莱委员会”。战后他定居华沙，不久患心脏病，双目失明，十几年未能从事创作。1939 年纳粹法西斯入侵波兰后，他贫穷潦倒，在生活上得不到照顾，被赶出他居住的一家旅馆，病死在医院里。

泰特马耶尔的创作以诗歌为主。1891 年发表第一部作品《诗歌》，1894 年发表《诗歌第二卷》，接着又发表了《诗歌第三卷》（1898）、《诗歌第四卷》（1900）、《诗歌第五卷》（1905）、《诗歌第六卷》（1910）、《诗歌第七卷》（1912）和《诗歌第八卷》（1924）。其中第一、二、三卷集中地表现了他的创作倾向和艺术风格，它们的主题是对过去的信念和现实世界表示怀疑，对一切都产生厌恶：

> 我什么都不相信，我没有任何要求，
> 我厌倦所有的行动，我嘲笑所有的热情，
> 我幻想的偶像已从神坛上掉下，
> 我要把它抛进垃圾堆，让万人践踏。
>
> ——《我什么都不相信》

然后对上帝也产生了怀疑。可是怀疑给诗人带来了痛苦，“在所有的一切中，怀疑最可怕。人生就像一次可怕的航行，任凭命运的选择，不知彼岸在何方？”如果达不到彼岸，就是说命运给他选择了死，给他的民族也选择了死。他和他的民族一样，在这个罪恶的尘世里都在遭受痛苦和折磨，只有死和涅槃才能使他从痛苦中解脱出来：

> 我在失败和痛苦中对你说话，涅槃！
> 请把你的天国赐予人间，涅槃！
> 请把我从魔鬼的手中解救出来，涅槃！
> 我要永远抛掉这血的枷锁，涅槃！
>
> ——《涅槃的颂歌》

诗人不堪尘世之苦，呼唤涅槃，以为涅槃能够使他得到净化，

可是他又无法脱离这个尘世。在这种情况下，他不得不到艺术中去寻找精神上的寄托。他认为，在这个罪恶的世界里，只有艺术才是最高贵的,决不能让艺术和罪恶‘同流合污’。他宁愿贫困饿死,也不让艺术成为商品。

我们,艺术家们，
我们干瘦的身躯有如秋天的黄叶，
我们得不到一片面包，我们会饿死，
可是我们高呼，
当一切都变得毫无价值的时候，
艺术万岁！

泰特马耶尔的诗歌在艺术上充分表现了象征主义和印象主义的特色。他在扎科潘内居住时，以塔特拉山区绮丽多姿的大自然风光为背景，写过许多景物诗，通过变幻不定的光照和色彩的描绘，给读者展现出时而明亮时而暗淡的画面。诗人善于将它们之间最微小的差别也准确地勾画出来。通过这种诗歌的创作，泰特马耶尔摆脱了他那失望和痛苦的烦恼，在大自然的景物中找到了新的灵感,例如《从希维尼扎到维尔赫奇哈谷地的风景》写道：

从沉睡在群山中的绿荫丛里
传来了远方的沙沙声响。
溪水在阳光的映照下闪闪发亮，
就像一条银光的带子。
金色的大雾笼罩着绿茸茸的杉林，
杉林在静静地沉睡，
周围凝聚着一片庄严的寂静。

作者通过亦动亦静的声色描写,造成一种恬适酣畅的氛围,使读者领受大自然的美。在《黄昏》中,诗人采用了另一种手法 首先以浓墨重彩描绘变幻中的黄昏景色，然后写出他此时此刻的直观

感受，一些不很清晰的形象可引发读者的想象，从另一个角度表现出印象主义的艺术特色：

山坡上黑色的树林沙沙作响，
近处有一道溪水淙淙流过，
黄昏宁静的大雾从天而降，
缓缓地、无声无息地把大地掩藏，
还给培斯基德戴上了一个白色的光圈。
一个神秘的夜晚，
你把面孔紧贴着大地，
紧贴着沉睡的云杉，
你向四处放射着夜的光芒。
你的光芒在幽暗、奇巧的岩石丛中
愈显静谧，愈显神秘。
我的心沉睡在森林的沙沙声中，
它无言地沉思，
它从云雾笼罩的山岗流到岩石下面，
流过山口和幽暗的峡谷，
流到了无尽的远方……

诗人的自由联想主要表现在景物诗中，有时通过他所珍爱的某种东西,引出许多美妙的联想,如《贝壳》中,他看见书桌上摆着一块他所喜爱的古旧贝壳，便拿起来放在耳边，听见它发出美妙的声音，他的心马上飞到辽阔的原野，飞到美丽的花园。他看见了黑黝黝的枞树林和玫瑰色的花草，潺潺的流水和阴暗的黄昏，他听到了草木的沙沙声和远处的脚步声。他想起了美洲大陆上的原始森林和印第安野人。他来到了无人居住的荒岛上，发现这里有狮子，猴群在梧桐树上欢跳。他要去遥远的异国，那里见不到太阳，可天上有月光，他在那里会迷失方向，只有这只贝壳能告诉他在什么地

方。这些美妙的幻想表明诗人想要离弃他所厌恶的社会现实，去寻找一块没有被尘世污染的净土。可是他又脱离不了现实。他的悲观主义情绪在景物诗中也是有所反映的。《召唤主的天使》是一首具有代表性的象征主义诗作，诗中用许多景物描写来象征人的生存环境和命运 晚钟的响声、幽暗的黄昏、灰蒙蒙的雾、泥泞的沼泽地、悲伤的河、漆黑的坟地、坐在坟上的少女等等。这些形象不仅用来比喻某种或某些具体的事物，而且具有客观把握历史和现实的意义。诗人认为，人类赖以生存的是一个黑暗悲惨的世界，他在这里像一个孤独的灵魂，无家可归，终生流浪。

流水中有人悲叹，有人哭泣，
有人呻吟,有人诉怨，
可它仍在不停地流呀！流呀！
直到消失在山间，消失在云中。

泰特马耶尔的诗歌在形式上较之传统浪漫主义和古典诗歌更趋于自由，有时为了创造某种诗的意境，他所采用的格律是完全自由的,这就为波兰 20 世纪自由体诗歌的创作开创了先河。泰特马耶尔不仅写抒情诗，他也写叙事诗和小说。他的叙事诗大都取材于塔特拉和波德哈莱山区的民间传说，每一首都讲述一个完整的故事，有的涉及爱情和仇杀的题材，有的反映波兰历史上的民族解放运动，生动地再现了波兰人民在特定历史条件下的生活和斗争，反映了他们的思想和情趣。

在 1903 至 1910 年间创作的短篇小说集《重岩叠嶂的波德哈莱》是泰特马耶尔的主要作品之一。这部以波德哈莱山区的阶级矛盾和人民的生活状况为题材的小说集是用山民的方言写成的，书中展现的各种生活场景给读者以突出的真实感。在《没有土地的什切潘》这个短篇中,主人公什切潘 · 格沃姆比克和雅库布 · 格沃姆比克既是亲戚又是邻居。什切潘没有土地，家里很穷，雅库布则是

山里的大户。什切潘为了养家，不得不去雅库布的庄园里扛活，可是雅库布常常讥讽他，因而激起什切潘对他的仇恨。但什切潘又不能得罪雅库布，便企图以阴谋手段对他进行报复。一次，雅库布家的马圈里起火，什切潘假装帮他救火，骗取了他对他的好感。后来什切潘乘雅库布不备，放火烧了他的庄园。他对妻子说，要为自己的屈辱和贫困进行报复。他用雅库布称呼过他的“乞丐”去称呼雅库布，不无嘲讽地叫他一起去求人施舍。作者把山民个性的形成和他们在阶级矛盾中所处的地位和生活状况联系起来，具有典型意义。

这部短篇集还描写了许多劫富济贫的山区豪杰。如《主耶稣和强盗们》描写耶稣和他的使徒保罗在路上遇到了三个强盗，发现他们把从富人家劫来的财物全都分送给了路遇的穷苦老人和孩子，感到十分高兴。晚上，耶稣便和三个强盗在一家酒店里投宿，酒店老板让村长派来警察把他们抓走，要把三个强盗处以绞刑。这时耶稣和保罗在法庭的地上写了几句话，指控法官曾经毒打一个无辜的孩子，还把自己的生母从家里赶走，不尽孝道。村里的人知道法庭的胡作非为之后，捣毁了法庭，赶走了法官，从此村里再也没有强盗。作者通过这个生动的故事，真实地反映了山区人民质朴、粗犷的性格和对正义的向往。泰特马耶尔的文学创作经历了曲折的道路，他的前期诗歌反映了波兰早期象征主义的创作倾向，后来他和塔特拉和波德哈莱山区居民接触，学习当地的民间语言和文学，走上了现实主义的创作道路。进入 20 世纪以后,他的思想趋于激进,在 1905 年革命后发表的一系列散文作品中，他宣扬爱国主义思想，对革命表示同情,1906 年出版的诗集《现代诗》和剧本《革命》更说明他不仅摆脱了早期作品中悲观颓废的思想情绪，而且希望在革命中找到正确的人生和创作的道路。

杨·卡斯普罗维奇(1860—1926)是‘青年波兰’时期代表诗人之一。他出身于比得哥煦省伊诺夫罗茨瓦夫县希姆博日乡一个农

民家庭。他 1884 年在莱比锡大学学习期间，参加过大学里的社会主义革命组织，年底回国后，在弗罗茨瓦夫大学继续深造，又参加了大学生的社会革命组织的活动，1887 年曾两次被捕入狱。1888 至 1899 年间，他在《利沃夫信使报》当编辑，开始发表文艺评论、政论、甚至有关民事诉讼方面的文章，还参加了利沃夫的一些文艺团体和旨在谋求波兰民族独立的波兰国民联盟的活动。1924 年以后他定居波罗尼拉。卡斯普罗维奇因为出身农民家庭，从小对下层劳动人民，特别是对农民深有了解，他在 80 年代以农民及手工劳动者生活为题材创作的一系列叙事诗如《诗集》(1889)、1878 至 1891 年发表的一些单篇作品及长诗《基督》(1890)等，在波兰 19 世纪末大的社会背景下，揭示了各种复杂的民族和阶级矛盾，是他早期的成功之作。如在《洼地》中，写一个波兹南乡下农民，在地主家干活，所得酬劳原可勉强维持全家生活，但因农村资本主义经济的发展，那个地主不善于以新的方式经营土地，遭到破产，只好把土地卖给当地普鲁士移民。普鲁士移民占有这块土地后，便把波兰农民通通赶走，招来德国雇工。这个农民和他的全家从此失去生计，父母也相继死去。为了安葬双亲，他不得不当掉身上唯一的一件寒衣，陷入了绝境。这时他听人说外国比波兰富裕，那里可以找到很好的工作，于是丢下妻儿去了外国。他在外国虽然找到了工作，但因收入太低，依然不得温饱，后来他收到家乡来信，说他的儿子死了，妻子也害了重病，他不得不辞去工作，身无分文地踏上了归途。

卡斯普罗维奇写的这个故事具有普遍意义。当时在普鲁士占领区，占领者为了巩固统治，对波兰实行了一系列殖民主义和德意志化政策，其中最重要的两项，是增加普鲁士移民和尽量多占波兰的土地。他们以为这样便可扩大普鲁士的地盘，增加普鲁士的民族因素，最后把占领区全部并入普鲁士帝国的版图。许多波兰农民为了保卫祖国的土地，和殖民主义者进行了坚持不懈的斗争，但是他们遭到占领当局的驱赶。有的地主由于各种原因，又把土地卖给了

德国人，这在当时被看成是一种卖国行为。被驱赶的农民不得不离乡背井，远走异国他乡，饱尝人间的辛酸和痛苦，这是波兰一代农民的悲惨命运，卡斯普罗维奇真实地反映了这一重大主题。

在《来自农舍》中，诗人写的也是两个农民的悲惨遭遇。女主人公原有少量耕地，可是一次遇到旱灾，加上冰雹袭击，秋天颗粒不收，孩子饿死，她只好把土地卖掉，出外谋生。她从一个村子走到另一个村子，受雇于富人家，年轻时还能挣钱糊口，老了以后不得不行乞在外，最后死在道旁。另一个则卧病在床，数月不得医治，只好把牧师请来——

牧师对他说：“你何不去找大夫？”
他回答说：“牧师，
这有什么必要？大夫是为富人的。”

除写农民之外，卡斯普罗维奇早期的叙事诗也取材于城市无产阶级的生活。如《女缝工》写一个年轻姑娘原有一个幸福家庭，父亲是个搬运工人，终日劳累，但回家后总是给她带来面包和奶酪。后来父亲病死，丢下了她，母亲一个人出外谋生，长年杳无音信，她成了孤儿，不得不去一家缝纫工厂干活，每天工作 20 小时以上，而劳动所得却不能养活自己。诗人衷心希望这个姑娘的处境能够得到改善：“也许她能等到美好的时刻，也许她会挣得一块面包”，可是这种希望能否实现？诗人自己也未作出明确的回答。但他号召穷苦的一群“真诚地团结起来，走向广阔的田野，为消灭人类的痛苦而战斗”。他相信“平等、自由和爱的王国一定会降临人间”。

如上所述，卡斯普罗维奇早期的叙事诗并未脱离传统的批判现实主义倾向，有的作品甚至表现了人道主义理想，这和诗人当时参加革命和波兰民族解放斗争不无关系。90 年代中期后，卡斯普罗维奇开始写抒情诗，他的抒情诗和叙事诗在内容和形式上都不相同，这些作品给读者展示的是一个堕落腐化的罪恶世界，诗人痛

恨这个世界，但又找不到出路，往往陷入苦闷，有时还流露出悲观厌世的情绪，因此他就从现实主义转向了富于现代主义特色的创作。他的第一首抒情长诗《爱情》(1895)以他年轻时一次不很幸福的婚恋为背景，作品所表现的主题却超出了一般爱情诗的范围，诗中有时还直接表白他对现实的看法，在他看来，世间一切被认为是神圣的东西都是欺骗，除了欺骗，就是堕落、犯罪：

我见到的是荒淫无耻，
在奥波伊的裸体舞会上
有一群荡妇和酒徒，
他们的脸上浮着痛苦的表情，
因为他们将死于毒草
或者死于蛇毒。

这是一个小小的社会缩影，诗人由此想起了他的过去和现在，要把他过去和现在的决心向读者作坦诚的表白：

你们知道，我曾有过一种愿望，
就是改变这个世界的秩序，
我要把一切都砸得粉碎，
把神圣的殿堂踩在脚下。

他要否定过去和现在被认为是神圣的一切，把"我的幻觉"也看成是欺骗。诗人表露出悲观厌世，而且心情也很矛盾，他虽想"改变这个世界的秩序"，但他深深感到无法做到这一点。他1898年发表的诗集《野玫瑰荆棘》虽然大都是一些描写塔特拉山区自然风光的景物诗，诗人通过写景表现了忧郁感伤的情怀，这和他当时矛盾苦闷的心境是分不开的。如在《黑岩中的野玫瑰》中，诗人写一枝长在悬崖上的野玫瑰，害怕暴风雨的袭击，害怕悬崖坍塌会摔死在崖下。它旁边有一棵干枯的雪松，又觉得自己会像雪松一样枯死，因此它无时无刻不感到孤独和恐惧。

长篇抒情诗《赞歌》（1899）是卡斯普罗维奇最著名的作品。它表现了一个不论是当时还是以后的现代派文学中最普遍的主题：世界面临灾难，人类将要走向灭亡。西方表现主义直到 1910 和 1911 年间才形成流派，但这首诗不论在思想上还是在艺术上都已突出地表现出了这一流派的特点。面对灾难的来临，诗人看到一切神圣和不朽的东西都变成了废墟：

一座座高楼大厦
都变成了碎石和废墟，
造物者的宝座，
土地、星星、太阳和月亮
化作了一阵云雾。

那么，是什么使人类、世界乃至宇宙面临或者已经发生这种灾难呢？是贫困和痛苦，因为贫困和痛苦导致了罪恶的产生，“罪恶使我们走向灭亡”。诗人最后质问上帝，上帝为什么容许罪恶的存在？罪恶来自上帝，是上帝创造了一个罪恶的世界，所以应当剥去上帝头上神圣的光圈。他没有权利审判世人，他要受到世人的审判。诗人疾恶如仇的感情像火山一样地爆发，这和浪漫主义诗人亚当·密茨凯维奇的著名诗剧《先人祭》第三幕的一个场景表现的颇为相似。密茨凯维奇出于对沙俄占领者的仇恨，通过剧中人康拉德发表了一段即兴的独白，质问上帝在波兰遭受民族压迫的时候为何不出来伸张正义。他说上帝如果不拯救波兰人民于苦难，他就是沙皇。可是上帝没有回答，康拉德在和上帝的斗争中失败了。《赞歌》抒情主人公的控诉有更广泛的意义，他把所有罪恶的产生都归咎于上帝，上帝也没有回答。但卡斯普罗维奇和密茨凯维奇不同，因为他在这首长诗《阿塞日来的圣方济各① 的赞歌》的一章中，又

①天主教托钵修会之一。1209 年由意大利人方济各得到教皇的批准而创立。会士间互称小兄弟，故又名“小兄弟会”，提倡安贫、节欲的苦行生活。

改变了对上帝的态度。他认为上帝在创造这个世界时，也曾想到让美好和丑恶、痛苦和欢乐并存。他虽容许罪恶的存在，但从罪恶中会产生爱，从痛苦中会产生欢乐。由于这种爱和欢乐，一切社会和自然现象都将达到和谐统一，人们热爱这个和谐的世界，热爱大自然。卡斯普罗维奇借用方济各的哲学思想，说明他经受了痛苦和失望之后，想在宗教人道主义中看到希望，他从怀疑、否定上帝和上帝创造的这个世界变为承认这个世界的价值。这种表现和象征派有所不同，但也不无关系，因为悲观主义走到了极端，必然转向乐观。在《赞歌》中，就可同时看到以上两个方面的表现。

《赞歌》充分暴露了诗人在思想上的矛盾以及由此而生的变幻不定的感情。这种变幻不定的感情比象征主义及印象主义诗歌更加强烈，在手法上则采取夸张的描写，而且着意展现某种混乱和破坏性的场面，以显示这种感情的突发性，使读者强烈地感受到抒情主人公的存在：

当忧郁的钟声敲响之后，
天上的顶盖轰然倒下，
头上长出了一大把荆棘，
江河和大海里流着热腾腾的人血，
这痛苦的热血充满了江河和大海。

上帝的神殿里已听不到圣歌，
坟上的帷幕被撕得粉碎，
城墙坍塌，山岩崩裂，
江河中的鲜血
变成了黑色的冰块。

这是一幅多么可怕的景象！诗人面对世界末日的来临，感到自己大难临头了：

我是一个从天堂里被驱逐的人，

一个不幸的流浪者，
我被放逐到大地上，
将和大地一同死去。

诗人在《赞歌》中表现的两种思想情绪在他以后的作品中仍有不同程度的反映。如在 1906 年出版的《英雄的马和坍塌的房屋》这个集子中，写的依然是世界末日和价值危机的主题，但他把这归咎于堕落腐化的城市生活，认为资产阶级市侩、庸俗自私的小市民都是资本主义工商业文明的产物，这种文明不仅毁灭了自己，也将毁灭人类。

卡斯普罗维奇的晚年，特别是定居波罗尼亚乡下之后，他几乎完全脱离了城市生活，和波德哈莱山区的农民有了更多的交往。他出身农民，对他们本来就有一种天生的亲密感。如果说他在早期发表的诗歌中，主要反映被压迫者的悲惨命运的话，那么现在他把农民和大自然联系在一起，在他们的身上看到了美德和智慧。这种美德和智慧产生于他们和大自然的接触，是大自然赋予他们的。诗人把一切纯洁和美好的东西都归之于自然，并以此和城市的堕落腐化进行对比。在他看来，农民的美好心灵是因为他们生活在大自然中，城市的堕落腐化是因为它脱离了大自然。一个农民虽然没有受过城里的教育，但他比城里人更懂得生活的意义和世界的真谛，也更懂得上帝的含义。诗人热爱这些普通人，爱他们朴素的生活，他在描写他和他们的接触以及自己在农村的生活状况时，总是带着无比的喜悦,在《清晨》中,他写道：

我爱和家禽一同栖息，
和百灵鸟一道从睡梦中醒来，
让我的两只眼睛
沐浴着金色的阳光。

我身穿一件农家的衬衫

在衬裤上系着一条长长的腰带，
我赤着脚来到村门外，
目睹这清晨的霞光。

诗人一生经历坎坷，思想上有过重大的转变，但在晚年终于领受了生活的欢娱。他保持了对一切真善美的东西的追求，认为这种真善美存在于勤劳、质朴的劳动人民身上。他晚年的诗歌正因为是在这样一个生活环境中写的，所以透出了清新自然的艺术特色。

安托尼·郎格(1861—1929)出身于华沙一个波兰籍犹太人的家庭，年轻时曾在华沙大学学习自然科学，1886 至 1890 年又在巴黎大学学过东方语言、哲学和文学。这时他和巴黎宣传社会主义革命思想的《起床号》杂志建立联系,开始发表诗作。1890 年回波兰后，他在华沙主编《生活》周刊，此后一直在波兰报刊保卫部工作。郎格的诗歌大都反映社会革命题材，他认为被压迫者在“可怕的岁月”中要奋起反抗，改变这岁月的面貌：

你要捣毁这监狱的高墙，
要砸碎这罪恶的枷锁，
要消灭这人间的地狱。

——《苦艾酒》(1918)

“你会见到他们住上漂亮的房子，你会见到他们脱下褴褛破衫,换上华贵的衣裳。”他要展开翅膀飞向远方,去远方寻找真理。在长篇抒情诗《沉思》(1906)中,他用‘死神’象征他的这种愿望,“死神领我去作一次长途旅行”,但他又离不开他的祖国波兰,波兰正在遭受暴君的奴役,波兰已经开始战斗,作为一个爱国者,他要《告诉我的同代人》,他

看见了白鹰在红云中飞翔，
听到了它复活的叫声。

这是先辈的梦想，这种梦想已经实现，他要行动起来，要用剑和笔把暴君刺死。郎格一生的诗歌创作始终没有离开对祖国和被压迫者的自由解放的关心。

安杰伊·涅姆耶夫斯基（1864—1921)出身于比得哥煦省布罗德尼察县罗基特尼扎乡一个爱国的贵族家庭，早年曾在多尔帕特的大学里攻读法律。1890 至 1891 年他在克拉科夫参加加里西亚的无产阶级革命运动，1892 至 1897 年在索斯诺维茨的矿工和钢铁工人协会工作，后迁居华沙，参加波兰社会党，1899 年被沙俄宪警逮捕入狱。1904 至 1905 年他在利沃夫主编《打铁坊》月刊，继续宣传为祖国独立和社会主义胜利而斗争的思想，参加了 1905 年的革命斗争，1906 年以后一直担任《独立思想》杂志的主编，主张思想解放，反对教条主义，坚持为波兰民族独立而斗争。

涅姆耶夫斯基是这一时期唯一公开表示反对普日贝谢夫斯基等人的'为艺术而艺术'观点的诗人。他在 19 世纪 90 年代末发表的《一个狂人的信》中，对'为艺术而艺术'的理论和颓废艺术进行了尖锐的讽刺。由于多年参加革命活动，他的诗歌创作也和他所热衷的社会解放事业有着密切的联系，有关民族独立的主题在他的许多诗歌作品中都有生动的反映。例如《征兵》这首名诗，描写一个村子里征兵上前线的热烈场面，鼓乐齐鸣，和亲人告别。应征入伍的农民士兵把上战场看成是上天堂，那里没有眼泪，没有悲伤，只有冲锋杀敌的勇敢。

> 这是比亚斯特① 的子孙，
> 这是腊茨瓦维采② 的民众，
> 他们全副武装，开赴前线，

①比亚斯特：波兰第一个封建王朝的名称。
②腊茨瓦维采：1794 年，也就是波兰被沙俄、普鲁士和奥地利瓜分的前一年，爆发了由科希秋什科领导的抗俄民族起义，起义军的一支由农民组成的镰刀队曾在腊茨瓦维采大败俄军。

要和德国人决一死战。

在当时此起彼伏的民族解放运动中，这种场面也许就是诗人亲眼所见。可是波兰农村的民族和阶级矛盾十分复杂,作为革命者的涅姆耶夫斯基对此是深有了解的。如在波兰王国，沙俄当局1864 年宣布农奴解放时，曾规定村社的森林归农民集体所有，外人不得侵犯,但一些地主和犹太人常常勾结地方当局,来森林里盗伐木材。农民为了保卫自己的权益,和这些盗伐者进行斗争,有时甚至发生流血事件。涅姆耶夫斯基在《公民代表会》中叙说了这么一个故事 某村庄粮食歉收,一个富有的犹太人打算购买村里的林地,遭到村民拒绝后,便派人来盗伐森林。一些村民去村政府告状，但村政府被地主控制，村民败诉，他们迫不得已和犹太人进行搏斗，结果被政府当局逮捕入狱。这种事件在当时波兰农村屡见不鲜,作品的价值在于它通过事件的发生,真实地揭露了民族矛盾和阶级压迫交织在一起的社会状况。涅姆耶夫斯基在索斯诺维茨矿工和钢铁工人协会工作期间,和产业工人有过广泛的接触,对他们的生活和工作状况十分了解 由于劳动条件差,这里经常发生工伤事故，给工人的生命安全造成了极大的威胁。《长年的大火》(1895)这首诗写的正是煤矿工人由于井下起火被大量烧死的惨剧。诗人描写事故之后，问道：

你们是否知道这些养活了民族的人们？
你们是否见过这些长年辛勤劳动的人们？
有谁关心过他们的成功？
有谁同情他们的失败 ？
有谁知道他们的名字 ？

诗人希望社会各阶层对工人表示更多的关心，努力改善他们的劳动条件,他认为只有他们才是社会财富的真正创造者。他的诗在革命者和工人群众中广为传诵，产生了很大的影响。

瓦茨瓦夫·罗利奇—列德尔(1866—1912)出身于华沙一个职员家庭。他年轻时在克拉科夫雅盖沃大学攻读法律，1888至1897年间到过巴黎和维也纳，在巴黎学习阿拉伯语和波斯语，参加了法国诗人马拉梅领导的诗社，后又结识德国诗人斯·格奥尔格,一生发表的诗集有《诗歌第一卷》(1889)、《诗歌第二卷》、《诗歌第三卷》、《我的缪斯》、《诗歌第四卷》(1891至1897年)等。

列德尔的诗大都以波兰民族解放斗争为题材，表现了爱国主义思想。在《学校》中,他回忆儿时父母送他上学,要把他培养成一个有用的人材，可这所学校被沙俄占领者控制，实行俄罗斯化民族压迫政策，对爱国的波兰少年儿童进行残酷的迫害，诗人怀着对敌人的仇恨把学校比作监狱，视学校当局为暴君。他感到自己在这里没有亲人，没有伙伴，只有仇恨，但他心目中却有一个崇拜的对象，这就是波兰文艺复兴时期的爱国诗人杨·科哈诺夫斯基(1530—1584)他觉得这位伟大诗人能够给他无穷的力量，他不害怕学校当局的拘审和拷打，他要反抗，让全校学生和他们的家长都起来反抗，相信有一天反抗的吼声会响遍整个学校。

列德尔在国外学习期间，很想念他的祖国，“他在祈祷时总是举着祖国的旗帜”,因为这是代表‘民族尊严和骄傲的旗帜”,维护民族尊严是每一个波兰公民的应尽之责。他更想念他的故乡，他要像他所崇拜的科哈诺夫斯基那样，晚年在故乡黑林村亲手耕种，和妻子一起养育儿女，也不忘记他的

共和国和国王，
他们的庄严和品德，
他们的骄傲和信心。

这种田园牧歌式的生活梦想虽然不一定能够实现，但表现了诗人对故乡、祖国和波兰民族传统的深深依恋。

扬·列曼斯基(1866—1933)是这时期不多见的一位讽刺诗

人。他年轻时在华沙大学学过法律,在普热斯梅茨基的《希梅拉》杂志当过编辑，第一次世界大战期间在波兰内务部工作，一生发表的作品很多，主要有《童话》(1902)、《讽刺散文》(1904)、《99 首赞颂幸福的歌》(1906)、《所有权》(1909)、《行动》(1911)和《黑夜和白天》等。

列曼斯基的诗歌大都取材于童话。如在《少年和蛙》中,写一只青蛙居心险恶地唆使无知的少年去铁路上置放砖头，企图造成车祸。在《狐狸和鹅》中,写一只狡猾的狐狸骗取了鹅的信任之后,便钻进鹅的翅膀下面，善良的鹅把它当成最好的朋友，用羽毛温暖和保护它，哪知狐狸趁鹅不备，一口就咬断了鹅的脖子。狐狸在吃鹅肉时,终于良心发现,后悔莫及,于是对天问道：

当我挨饿的时候，
你为什么叫我抛弃德行，
走上犯罪的道路？
这就是我的存在，
一个血的谜。

诗人对社会上的罪恶深恶痛绝，把这一切的产生归结为伦理道德的问题。在《星期宴会》中,他还不无讽刺地展现了一个家庭星期五举行宴会时的疯狂场面，青年男女都喝得酩酊大醉，狂呼乱跳。在这些人看来"这个躯体今天虽然活着,明天就会腐烂,不如抛弃禁欲主义,及时行乐"：

人死了，
就不会复生。
亚力士多德，
柏拉图有什么用？
活着，然后去见魔鬼。

诗人蔑视这种醉生梦死的人生观，甚至把这些男女比做猪狗。

《尖锐的指责》写的正是他和猪的一次对话,猪对他说":谁不会生活,他才写诗。'他回答说":你在什么地方都可以活,可以摇着你的尾巴,可是我不能像牲畜那样活。'当猪再要和他搭话时,他就把它杀了，可见他对这种人间的猪狗是多么厌恶。

第三节　　戏剧

这一时期的戏剧创作也和诗歌一样，内容和形式都曾受到西方现代派戏剧的影响，但仍植根于民族压迫的社会环境中。以斯坦尼斯瓦夫·维斯比杨斯基为代表的象征派剧作大都以波兰民族解放斗争的历史和现实为题材，表现了爱国主义的精神面貌，和象征派诗歌中颓废没落的倾向有所不同。此外，塔杜施·密钦斯基为代表的表现主义戏剧和卢奇扬·雷德尔、加布列娜·扎波尔斯卡以及塔杜施·利特内尔的现实主义戏剧也占有重要的地位。

斯坦尼斯瓦夫·维斯比杨斯基(1869—1907)是这一时期最著名的剧作家和戏剧改革家。他生于克拉科夫，从小受雕塑家父亲的影响，对艺术产生了浓厚的兴趣,1887 年在克拉科夫美术学院学习绘画,1887 至 1890 年在雅盖沃大学攻读波兰和世界艺术史和文学史,后长期出国,到过意大利、瑞士、法国和德国,又在巴黎深造。他很喜爱法国古典戏剧和古希腊悲剧，尤其崇拜莎士比亚，注意了解这些戏剧在巴黎上演的情况。他一生发表的剧本数量很多，其中以波兰民族解放斗争为题材的剧作如《华沙歌》(1898)、《列列维尔》(1899)、《军团》(1900)、《婚礼》(1901)、《解放》(1903)和《十一月之夜》(1904)等占有重要地位。此外他还创作了一系列取材于波兰历史、古希腊神话和圣经故事的戏剧,如《神话》(1889)、《但以理》(1893)、《诅咒》(1899)、《大卡齐米日》(1903)、《比亚斯特》(1903)、《波列斯瓦夫·希米亚韦》(1903)、《阿基琉斯》(1903)和

《奥德赛返回》等。他在克拉科夫导演这些题材和风格各异的波兰古典和现代戏剧时，吸取了在巴黎了解到的古希腊戏剧和西方现代戏剧演出的经验，在舞台布景、化装、音响效果等方面做了大胆的改革，取得了很大的成功，并首次让波兰观众在舞台上欣赏到了具有波兰民族特色的象征主义戏剧。他是波兰第一个创作并亲自导演波兰现代派戏剧的剧作家，他对波兰浪漫主义和现实主义戏剧演出的改革具有划时代的意义，至今仍受到波兰戏剧界的高度评价。

维斯比杨斯基的戏剧改革获得成功，这一方面是因为他借鉴了西方戏剧演出的成功经验，但更重要的是因为他没有脱离波兰的传统文化。他不论在创作上还是在戏剧的改革上都继承了波兰文化和浪漫主义文学的优秀传统。维斯比杨斯基影响最大的剧本是三幕话剧《婚礼》。当时在加里西亚，一部分文艺界人士在现代主义文艺思潮影响下，产生了忧郁感伤的情绪，对充满虚伪和庸俗的道德风尚的城市生活十分厌恶，这在以上分析的一些诗人的作品中已经谈到，他们希望在农村找到一块乐土安身，以避免城市的污染。一部分诗人、作家和艺术家因此来到农村，有的干脆和农家女结婚，在农村安家落户，当时称之为‘农民热”。《婚礼》写的就是一个诗人在“农民热”的影响下，和克拉科夫近郊布罗诺维策村一个农家女举行婚礼的经过。参加者来自波兰各阶层，其中大部分确有其人，他们在言谈中表现自己的政治立场和处世态度，剧本通过矛盾冲突的展开，揭示了有关波兰民族命运的重大主题。在作者的笔下，这是一些庸俗可鄙的小人，有的不一定符合他们原来的思想面貌，但作者对人物的塑造有更深一层的讽刺意义。在婚礼的进行中，记者对克拉科夫保守派知识分子斯坦奇克说，他对政治斗争感到厌恶，他的血中有毒素，要在农村找到一个僻静的地方，从此不再参与人世的纷争。一个诗人还对农村姑娘玛蕾娜大谈什么“为艺术而艺术’的理论和女人的秘密，但玛蕾娜却听不懂，不感兴趣。这

时来了一个骑士，对诗人讲述波兰反抗异族侵略的历史，要他去参加民族解放斗争，他听后不明白这是什么道理，他认为世界上根本没有什么波兰，也没有祖国。还有一位前来参加婚礼的元帅，甚至把沙皇赐给他的金币拿出来炫耀，还高喊沙皇万岁。这是个民族的叛徒，连婚礼上的合唱队都说他把祖国出卖给了魔鬼。对这些人，维斯比杨斯基显然深恶痛绝，在他看来，他们并非厌弃城市的市侩和虚伪，希望在农村的大自然中找到纯洁美好的东西，而是要利用参加朋友婚礼这个机会来表露自己庸俗可鄙的思想情趣。

然而他的作品的内涵还不仅仅是对加里西亚“农民热”的讽刺，更重要的是它深刻揭露了加里西亚农民和封建贵族以及一部分保守派知识分子之间的矛盾。这种矛盾由来已久，因为19世纪下半叶的加里西亚是个经济十分落后的地区，长时期的封建农奴制，导致了农民和贵族矛盾的激化。早在1846年就爆发了雅库布·谢拉(1787—1866)领导的农民起义,起义的农民群众捣毁了贵族庄园，杀死了许多地主，给封建农奴制以沉重的打击。可是这次起义后来又被奥地利占领者利用，他们参与了镇压参加波兰民族解放斗争的爱国贵族，使加里西亚的爱国力量遭到很大的损失，起义最后也被占领者镇压下去了。这幕历史悲剧在加里西亚社会曾经引起很大的震动。在《婚礼》中,剧作者为了表现这个背景,特意引进一个古代神话中的诗人维尔内霍拉，让他出现在婚礼上，维尔内霍拉告诉屋主人和所有在场的人说，他要在波兰组织人民义勇军，发动武装起义。他还当场授予勇敢善战的农民雅西克一个金号角，说将这个号角挂在脖子上就不怕魔鬼，战斗中把它吹响可以鼓舞士气，一百多年没有这样的号角了，决不能丢失，它是一切行动的指挥。剧中这些带神话色彩的虚构是为了突出民族解放斗争的重大意义。可是当另一个婚礼上的农民向大家报告起义的农民已经来了，要求参加婚礼的人站在农民一边时，这些知识阶层的代表却退缩不前,新郎对他狠狠地说了一句‘你是要喝我们的血”,暴露

了他们对爱国农民的敌对态度。在场的人最后等待维尔内霍拉的再次出现，但维尔内霍拉并没有来，相反的是新郎领来了一个象征凶兆的草把。同时，雅谢克帽子上象征胜利的羽毛和脖子上挂着的金号角也突然不见了。所有这一切都象征着波兰民族解放斗争的失败，《婚礼》实际上是一出政治剧,表明了剧作者对加里西亚民族和阶级矛盾所造成的危机局面的忧虑和不满，为民族解放斗争的失败而感到惋惜。

《婚礼》在艺术上很有特色。维斯比杨斯基构想了两个世界,一个是现实世界，另一个是象征世界。用维尔内霍拉、金号角和帽子上的羽毛这些颇有波兰民族特色的人物和物件来象征波兰民族起义，使波兰观众或者了解波兰历史的观众在感情上产生共鸣。此外，作者将故事发生的时间选在一个深秋的夜晚，舞台上的布景只有一栋简陋的农舍，里面点着一盏昏暗的油灯，周围一片漆黑。人们在婚礼中，不断哼着民间小调，跳着舞，那些草把就摆在外面黑咕隆咚的院子里，形成了一种令人忧郁的气氛。农舍里参加婚礼的人的对话时而急促，时而缓慢，时而中断，和农舍外面死一般的寂静形成了鲜明的对比。光线的调配和声色的处理突出了戏剧的主题思想，表现了波兰象征主义戏剧的艺术特色。

三幕话剧《解放》是维斯比杨斯基的又一部重要作品。他以密茨凯维奇的诗剧《先人祭》第三部的主角康拉德作为主要人物。该剧的康拉德和密茨凯维奇的康拉德都是为波兰民族解放而战斗的爱国者，但他们的思想性格有所不同。密茨凯维奇的康拉德热爱祖国和人民，是一位对压迫富于反抗精神的革命者。维斯比杨斯基的康拉德则受到 19 世纪上半叶波兰爱国者中流行的“民族救世论”[①]这种宗教唯心主义历史观的影响，认为波兰民族只有走向瓦

① 流行于 19 世纪上半叶的一种宗教神秘主义哲学，认为波兰负有神圣的使命，要通过自己遭受苦难，将人类从罪恶中拯救出来。

维乌城堡①的教堂下面波兰历代国王的坟墓，走向死亡，才能得到拯救。他在和其他人物的对话中，甚至把死亡的来临看成是全民族的盛大节日。但他后来改变了这种观点和处世态度，在第二幕和一些戴面具的人物的对话中，公开表示反对民族救世论，说浪漫主义诗人尤利乌斯·斯沃瓦茨基的《精神的起源》要“引导人民走向死亡者的教堂”，“使民族丧失自豪感”。

康拉德的转变是个积极的转变，但他对波兰民族解放问题的思考仅仅根据在波兰浪漫主义文学中所了解的情况是很不够的。他并不了解波兰的现实状况，他对伟大爱国诗人密茨凯维奇的指责也是不对的。因此，当他面对波兰充满危机和矛盾的现实时，便感到束手无策。而且他在和剧中代表波兰无产阶级的合唱队的对话中，说他们即使取得革命胜利，也得听从基督的意旨，因此他又回到宗教那里去了。在主人公的塑造中，可以看到剧作者的心情十分矛盾，他衷心盼望被压迫的祖国和人民获得解放，但找不到解放的道路；他反对宗教唯心主义，又脱离不了宗教的局限。

尽管如此，维斯比杨斯基对黑暗的现实依然作了深刻的批判。在《解放》的第二幕中，主人公康拉德和各种戴面具的人物对话时，说波兰到处都是强盗、卖国贼、骗子和妓女。一些贵族吻着侵略者的手，把他们看成是波兰合法的国王。国内各党派为了一己之利争吵不休，并不懂得国难当头应当精诚团结。《解放》和《婚礼》一样，也是政治剧，作者难言的苦闷使剧中充满了悲观失望的情绪。

独幕剧《华沙歌》和《十一月之夜》都取材于1830年十一月起义。《华沙歌》的故事发生在1831年2月25日，起义已到最后阶段，波兰义军正在奥尔申卡—格罗霍夫斯卡和俄军决战。幕启后，台上布景是华沙城郊一个庄园的客厅。庄园主的女儿玛丽亚因为情人尤泽夫·鲁茨基在一个受到敌人威胁的地方站岗放哨，感到

①波兰历代国王的王宫。

十分不安,等着前方战事的消息。和她在一起的还有起义军的总指挥尤泽夫 · 赫沃比茨基和几个军官。为了鼓舞大家的情绪，玛丽亚和妹妹安娜开始弹唱一首激动人心的《华沙歌》：

今天是流血的日子，
是复兴的日子，
望着白色的鹰和波兰的星，
我们飞上了天空，
为了美好的希望，
四面八方在召唤着我们，
起来吧，波兰！

可是赫沃比茨基却在这里宣扬死亡的到来，散布悲观情绪。他想起了是他同意鲁茨基去最危险的地方站岗放哨。鲁茨基走之前，请赫沃比茨基摘下他胸前军衣上的饰带，如果他死了，就把它交给他的情人玛丽亚。赫沃比茨基赞扬鲁茨基的勇敢精神，但预感到他将死去。不久，一个从前方来的老兵交给赫沃比茨基一封信和一个小包,统帅知道鲁茨基已经牺牲,义军打了败仗,感到十分悲痛。这时所有在场的人都要求他领导义军进行再战，但他一再退缩，没有接受大家的请求。最后，一个青年军官把鲁茨基的死和前方失败的经过告诉了玛丽亚,玛丽亚悲伤地高呼“:我们的民族在流血,我们的土地浸泡在鲜血中。”

维斯比杨斯基在剧中把起义失败的原因归咎于赫沃比茨基不履行指挥战斗的职责，这是符合史实的，因为赫沃比茨基这个历史人物在十一月起义爆发时是个投降派。剧中侧重于气氛的描写。在一个阴暗的早晨，人们等着前方的消息，尽管玛丽亚弹奏钢琴，安娜唱着《华沙歌》来鼓舞士气,但在场的人依然感到心神不安。尤其是赫沃比茨基，他早就意识到起义会失败，鲁茨基会牺牲，因此他的悲观失望又似乎不无道理。后来他从前方来的那个老兵那里得

到了不幸的消息，又长时间地没有把它告诉玛丽亚，可是玛丽亚从赫沃比茨基忧伤的面部表情和他的一些反常的举动中，已经猜到了是怎么回事，她对此难以接受，一方面责怪赫沃比茨基不该对她隐瞒事实真相，另一方面又要求将军向她发誓，说鲁茨基“会回来的”。那个军官将鲁茨基的死讯告诉她之前，她始终未能摆脱这种矛盾心情，有时这种心情从她演奏的钢琴声中也表现出来。这两个人物复杂心理的种种表现，使所有的人都强烈地感受到他们所遇到和将要遇到的一切都是命中注定，任何一个都摆脱不了这个走向灭亡的命运，只有坐以待毙。剧作者虽然赞颂十一月起义参加者为国献身的无私精神，揭露了起义失败的原因，但也宣扬了宿命论思想，在构思和手法上，可以看到比利时象征派剧作家梅特林克的影响。《十一月之夜》描写 1830 年 11 月的一个晚上,彼得 · 维索茨基、卢德维克。纳别拉克和塞维仑 · 戈什琴斯基等为首的华沙步兵士官学校的学生发动起义，计划突袭沙俄占领者的总督康斯坦丁的官邸华沙贝尔维德尔宫，原定派一部分官兵去捉拿康斯坦丁，另一部分占领沙俄军队的军火库，但他们打进贝尔维德尔宫后，康斯坦丁已经逃跑。剧中除了反映这个历史事件外，还引进了几个希腊神话中的人物 战神阿列斯,智慧女神帕拉斯,胜利女神尼卡,土地、农业和丰收女神德美特拉和她的女儿科拉，让他们参与起义战斗的指挥，使这个剧带有神秘的色彩。阿列斯在剧中表现得十分狂热，他一个劲地驱使起义官兵去攻打贝尔维德尔宫。帕拉斯的态度比较谨慎，她叫部分官兵先去占领沙俄的军火库，可是参加起义的大部分官兵和华沙的居民都拥护阿列斯，战斗打得十分激烈。帕拉斯看到这种情况，便使出迷魂法，让阿列斯堕入沙俄总督的女儿约安娜的情网，然后叫当时著名的贵族革命家列列维尔和赫沃比茨基领导起义。可是她这样做并未达到预期的目的。首先，列列维尔以他母亲有病不能离开为由没有听从她的召唤，赫沃比茨基也不愿来。阿列斯虽然堕入了她所布下的情网，但她自己这时却被宙斯

召唤，不得不离开人间。剧中最后以科拉告别她母亲进入地狱而结束，象征帕拉斯的一切努力都失败了。

在这幕半现实半神话的剧中，维斯比杨斯基把希腊神话中诸神放在起义过程中的主要地位上，赋予他们操纵起义斗争的神权。观众看到起义官兵在和俄军英勇战斗的同时，智慧女神帕拉斯和战神阿列斯也在互相争斗，后者的斗争甚至是主要的，超人即神决定人间事物。剧作者让神人同台表演，既表现剧中人物的个性，又突出了神的特点。神是剧作者想象出来的，他们除了具有人的思想个性之外，还有超人的威力，舞台上的现实包容着神秘，神秘中又多少反映了现实，这种既神秘而又现实的场景表现了波兰象征主义的艺术特色。面对黑暗现实和波兰民族解放斗争的失败，维斯比杨斯基曾长时期抱有悲观失望的情绪，为民族的命运和前途担忧。由于这种失望和担忧在现实中无法摆脱，他就借助于神话故事，其中包括希腊神话、圣经故事和波兰古代神话故事，这一切又丰富和扩展了他的戏剧创作。

独幕剧《但以理》就是根据圣经旧约中关于但以理和迦勒底王伯沙撒的故事写成的。圣经中的伯沙撒王一次在王宫设宴招待1000个大臣，席间命人将他父亲尼布甲尼撒从耶路撒冷上帝殿库房中抢来的金银酒器拿来，分给大臣和皇后妃嫔使用。这时席前突然出现一个手指，在宫里灯台对面的粉墙上写了几个字，伯沙撒王发现后十分恐慌，忙叫巴比伦的哲士来解释它们的意思，但谁都没有看懂。太后知道后来到王宫，向伯沙撒王推荐聪明的但以理。但以理本是伯沙撒王的父亲征服犹太时抓获的一个俘虏。他被召进宫后，对国王说，上帝将王位、大权、荣耀赐给了你的父亲，可是你父亲心高气傲，刚愎自用，结果被革去了王位。这段历史你是知道的，你不仅没有吸取你父亲的教训，好自为之，反而盗窃上帝殿中的器皿，对上帝不敬，上帝伸出了手指，在你的宫中写下了“弥尼、提客勒、乌法珥斯”三个词。“弥尼”是说上帝算定你的国家气数已

尽;“提客勒”是说你的天平里有亏欠;“乌法珥斯”是说你国内会出现分裂局面。这天晚上，玛代人大利乌征服了迦勒底国，伯沙撒王果然被杀。维斯比杨斯基把这个故事进行了改造，他把伯沙撒王宴请群臣改成国王取胜后举行庆功宴，为了显示自己的威风，他还请来了邻国的国王和被他征服的一些国家的臣民，席间甚至举杯向因渎神而死去的父亲致敬。这时宫外雷电交作，暴风雨骤然而至，周围一片漆黑，暴风雨中出现了一只手，在墙上写下了以上三个词。希伯来人都不愿说出它们的意思，后来一个从监狱里释放出来的年轻的希伯来俘虏但以理来到席间，向国王说明了这些词的意思，预示了他的灭亡。维斯比杨斯基以伯沙撒王和他父亲比喻波兰的三个占领者，以但以理比喻他自己，通过这个富于神话色彩的激动人心的故事，向观众说明凡是奴役其他民族的暴君，必将自取灭亡，正义不可战胜，而剧作者自己就是正义的伸张者。

两幕话剧《神话》取材于波兰古代关于国王克拉克和女儿万达的神话故事，叙述克拉克所统治的克拉科夫国被德国人入侵，他们见国王的女儿万达貌美，便攻入瓦维乌城堡，要把她抢走，国王气得患了重病，将要死去。万达在危急中接受了一个守在父亲床边的古丝里琴弹奏者希莱什赫的计策，向维斯瓦河女神表示，愿将自己的生命献给她，请求女神拯救自己的国家。克拉克死后，女神便把他的遗体藏在维斯瓦河的河底，然后唤来一阵暴风雨，赶走了德国人。克拉克的遗体不久变成一块岩石，女神把他放在浅蓝色的水晶宫里,然后又把他唤醒,让他回到瓦维乌城堡,重登国王宝座。万达为了履行自己的誓言，不得不告别父亲和克拉科夫的人民，和女神一道沉入了维斯瓦河的河底。剧作者以这个动人的故事，成功地塑造了一个为祖国不受敌人侵犯而甘愿牺牲家庭和个人幸福的英雄形象。

维斯比杨斯基的戏剧从整体上看，不管是现实或历史题材的剧，还是神话剧，都表现了强烈的爱国主义思想。在艺术上他曾受

西方象征派戏剧的影响，但他善于从波兰浪漫主义文学、斯拉夫和波兰民间文学以及古代神话中吸取精华，通过丰富的想象和演出上的改革，成功地创造了富于个性和民族性的象征主义戏剧体系，成为波兰最早出现的现代派戏剧。

斯坦尼斯瓦夫·普日贝谢夫斯基也是一位颇有影响的象征派剧作家。他在戏剧方面既有理论，又有创作。他的戏剧理论和“为艺术而艺术”的文艺观点既有联系又不相同。他在1905年发表的《论戏剧和舞台》一文中说：“一个艺术家如果要把象征用于舞台，只能采用一种原始人的办法，即表现他的心灵。……如果要揭示一出悲剧以及世世代代人们的全部生活和这出悲剧的秘密联系的深层形而上意义，并指出在这个悲剧中，整个天空是如何扩展的，象征是不可少的。”在普日贝谢夫斯基看来，象征要表现的是人类在他的全部历史和生活中所共有的心灵的形而上意义。整个形而上的意义是非理性的，来自对人类和历史的宏观和深层的把握，它和传统现实主义戏剧描写一般表层的理性生活是不同的，但他并不否定戏剧创作和社会及人类历史的联系。从这个观点出发，普日贝谢夫斯基的象征剧在内容和形式上和现实主义戏剧以及维斯比杨斯基的象征主义戏剧有很大的不同。

例如在独幕剧《为了幸福》(1898)中，剧作者没有交待所有出场人物的身份和故事发生的时间和地点，说明他在剧中叙说的一切是超越时空的普遍存在，是一种‘永恒的因素’，具有宏观把握的深层内涵。姆利茨基和海仑娜结婚两年，海仑娜很爱她的丈夫，为了他甚至抛弃了父母，受到旁人的责备。但姆利茨基却爱上了另一个女人奥尔加，要抛弃海仑娜，这给海仑娜带来很大的痛苦。他们的朋友兹加尔斯基告诉她，说奥尔加有情夫，她欺骗了姆利茨基，他和她在一起会毁掉自己；海仑娜于是把这件事告诉姆利茨基，但姆利茨基被奥尔加迷住了，不听海仑娜劝告。后来海仑娜在绝望中自杀，姆利茨基这才有所悔悟，感到自己有罪，对奥尔加说“：海仑

娜死了,为了你,我把她杀了,为了幸福,为了我们的幸福。’剧作者把爱情、背叛和由背叛导致的悲剧看成是永恒的主题，他笔下的奥尔加象征一种罪恶的诱惑，被诱惑者直到落入陷阱之后，才明白过来,但悲剧已经发生,不管是海仑娜,还是姆利茨基,都是这种诱惑的牺牲品。

四幕话剧《雪》(1903)反映的是同一个主题，但作了深化的处理。主人公塔杜施一生周游世界，感到身心疲劳，回到家里对妻子布龙卡说：“我在你的身旁才得到了幸福和安宁，因为你消除了我的思念。”这时来了布龙卡的女友爱娃，她的到来却使塔杜施心神不安，因为爱娃是他早先的情妇，不免引起他对过去的回忆。塔杜施爱自己的妻子，珍惜他在妻子身边获得的幸福和安宁，但又感到爱娃对他有一种无法抵抗的诱惑力，使他永远摆脱不了对过去的怀念。剧本的结局是，塔杜施和爱娃一同出走，布龙卡和另一个爱上她的男人一起自杀。她像白雪一样纯洁，真诚地爱着丈夫，可是她却成了罪恶的牺牲品。爱娃是个玩弄男性的庸俗女子，她对塔杜施的诱惑甚至显得十分神秘，正如布龙卡对她说的，“你可以把一个人锁在你的身边，尽管你不知道这个跟在你身边的人是谁。他也不知道你的狐媚会把他引到哪里去？但他总是盲目地跟着你。”这种神秘的诱惑在作者看来是一种现实的存在，不仅给布龙卡带来了痛苦和绝望，而且使塔杜施始终未能领悟到他对妻子应负的责任，这是发人深思的。

在独幕剧《报复》(1927 年首演）中，剧作者讲述了另一个故事。主人公兹比格涅夫品德高尚，一生追求美好事物。他的高尚品德甚至影响了他的朋友亨利克的妹妹，以致使她为了表现美德，要跑到海边的悬崖上自尽。这激起了亨利克对兹比格涅夫的怨恨，但兹比格涅夫对亨利克说：“我对你和你妹妹没有罪，你的世界是一个罪恶的世界。’他要举行宴会,告别罪恶世界,然后乘他另一个朋友耶日的船到大西洋去。他让妹妹伊扎也上了耶日的船，耶日要娶

伊扎为妻，可亨利克也爱上了她，耶日知道后，不顾亨利克曾救过他的命，便将这位过去的恩人和现在的情敌残忍地杀害。这个剧本和前两个剧本不同的是，它展示了一种美德的力量，这种美德和罪恶世界进行斗争，它不怕这个世界对它“报复”，它要坚持斗争下去，在这片土地上生息，对沉溺于这个世界的人们产生积极影响，因此这是一种美的象征,力量的象征,说明在这个“扩展的天空”里除了堕落和仇杀之外，还有美德。

塔杜施·密钦斯基(1873—1918)生于罗兹,年轻时在克拉科夫、莱比锡和柏林的大学攻读哲学和历史，参加过激进的青年运动，后来在斯坦尼斯瓦夫·普日贝谢夫斯基的帮助下去西班牙深造，对西班牙的绘画和戏剧艺术有深入的了解。第一次大战和俄国十月革命期间，他到过莫斯科、彼得格勒和白俄罗斯，参加过当地波兰侨民文艺组织的活动,先后担任莫斯科的《波兰报》、《俄罗斯言论》和《俄罗斯新闻》等的编辑工作,后来在回国途中,遇到了暴乱的农民，不幸被害。

密钦斯基是这一时期表现主义的代表剧作家。一生发表的剧作并不很多，但在当时剧坛和文艺界产生了很大的影响。五幕话剧《波将姆金公爵号》(1906)描写俄国里海舰队“波将姆金公爵号”士兵在1905年革命爆发期间举行起义的经过。剧中的场景零乱，但表现了起义的恢宏气势，以两个士兵的争论，揭示起义爆发的政治和历史背景。最后军舰弹尽援绝,飘游在海上,士兵们慌乱绝望,起义遭到了失败。剧作者肯定了士兵们的革命行动，但他认为革命造成了社会的混乱和破坏。剧中还描写了一些富于幻想的场面，着意突出善与恶的斗争。一部分战士不明确自己参加起义的目的，投入战斗好像是出于好斗的本性，因此有一定的盲目性。作者虽然指出了起义爆发的政治背景，但把它和伦理道德、甚至人的天性联系起来，说明他对起义的认识不很清楚。剧本发表后，曾经受到一些革命爱国文艺工作者的批评。

四幕话剧《在金宫里的黑暗中，即巴齐丽莎·泰奥法努》(1909)是以10世纪拜占庭帝国统治时期为背景。剧情开始于拜占庭皇帝巴西尔·康斯坦丁七世。公元959年皇帝死后，儿子罗曼二世继承皇位，娶了酒店老板的女儿泰奥法努为妻。泰奥法努是个漂亮而又权势欲很强的女人，她当上皇后后，让罗曼事事都听从于她。罗曼死后，泰奥法努嫁给了拜占庭东方军队的统帅尼克弗尔，但她又背着尼克弗尔和他的朋友齐米切斯私通。尼克弗尔长期征战在外，没有注意她和齐米切斯的关系。后来，泰奥法努竟然指使齐米切斯将尼克弗尔杀害。剧中的情节很零乱，不时出现梦幻场面，在剧中人的独白或对话中，作者着意突出他们的下意识或潜意识的表现，有表现主义的特色。例如在第二幕中，尼克弗尔来到一座燃烧的城市，在一栋小屋里看见了一群被士兵的喊杀声吓疯了的女人，她们有的吃自己的孩子，有的吃石头。和尼克弗尔在一起的友人阿塔纳齐还说他看见了海上有一座魔山，全副武装的士兵都在死海中浮游，一个个沉入了海底。这一切都是为了表现战争的可怕。在第三幕中，泰奥法努和巫婆母亲维丽亚带着一些士兵乘坐小船来到海上。海上突然出现一个陌生骑士。这位骑士对她们说："我是幽灵的国王。"这个骑士说完又不见了，泰奥法努大为惊恐，忙问这是怎么回事，她的巫婆母亲也不知道这个骑士是从哪里来的。在第四幕中，泰奥法努又说罗斯①人围攻她所在的城市，是因为他们把她看成是魔鬼，会给世界带来灾祸。可是尼克弗尔却表示要坚决保卫他的拜占庭祖国。

剧中的尼克弗尔象征善，泰奥法努象征恶。泰奥法努阴谋杀害尼克弗尔之后感到自己有罪，知道人们把她看成是罪恶的化身，她心里充满了矛盾和恐惧，这种矛盾和恐惧正是通过各种梦幻的场面表现出来的。此外，拜占庭帝国的文明水平当时高于欧洲各国，

①古代俄罗斯称为罗斯。

所以一些剧中人称其他民族为野蛮人，把他们比作巫人、鬼怪和蛇，但是这些野蛮人却要消灭这个国家，尤其是10世纪兴起的罗斯国家对它是一个很大的威胁，而它的统治阶级内部互相仇杀又削弱了对外来敌人的防卫。剧作者以此暗示当今世界充满了矛盾，必然走向灭亡，反映了表现主义的思想主题。

密钦斯基也是一位著名诗人。他的诗歌作品主要有诗集《阴暗的星空》(1902)、散文诗《未完成的》(写于1907年，1930年出版)和长诗《新生活》(1907)等。这些作品也未摆脱诗坛上的现代主义倾向。作品对传统价值观念产生怀疑，以为世界上的一切存在，包括个人的存在都毫无意义，也没有必要。因此在他的作品中，主人公茫然失落，像掉进了漫无边际的黑暗大海之中，为自己迷失了方向而痛苦和绝望：

在阴暗的大海上，
绝望的旋风撕破了一张流浪的白帆。
我没有舵，失去了桨，
暴风雨要把我抛向何方？

诗人善于运用各种比喻，把读者带到遥远想象的天际：

我忧郁悲伤，就像草原上的坟墓，
我无依无靠，就像大海上的旋风，
我是迷途的羔羊，就像十字道口的一片落叶，
我蜷缩着身子，就像扣在头骨中的一条蛇。

——《我忧郁悲伤》

诗人的想象有时近于梦幻，有的像是巧合：

我的灵魂萦回在喜马拉雅山峰之间，
它走进了那里的寺庙和宝塔，
在梦中的庙里，我见到了大海，

金色和蓝色的涅槃中的大海，
黑色的、无底的花岗岩上的大地。

——《帚石南》

这灵魂乃是“云中飞翔的一只黑鸟”，“在它的翅膀上托着血的果子”。它犯了罪，要受到惩罚，它会死去，一个罪恶的灵魂将要死去，它只有进入涅槃才能得救，可见他的诗歌又具象征主义特色。

卢奇杨·雷德尔(1870—1918)出身于克拉科夫一个知识分子家庭，父亲是克拉科夫雅盖沃大学教授，祖父是哲学家，参加过1830年十一月起义，在1863年一月起义爆发期间，给起义战士提供过物质上的援助，因此这是一个具有波兰民族解放斗争革命传统的家庭。雷德尔从小就受到了家庭爱国主义的思想教育，年少时对文学产生兴趣，在雅盖沃大学学习期间，开始在克拉科夫的报刊上发表小品文。他1894年去柏林深造，翌年回国后迁居华沙，在华沙和克拉科夫的报刊上发表了许多文学和戏剧评论文章。1896年他再次出国考察，到过巴黎、威尼斯、费拉拉、罗马和阿西西等地，1897年回国后仍住在克拉科夫，对这里的戏剧表演十分关心，还在许多文化机关讲授世界和波兰文化艺术史，成为克拉科夫的著名学者。他1907年去过希腊，后又在克拉科夫美术学院讲授希腊艺术史。第一次世界大战期间，他在克拉科夫十分艰难的条件下担任以斯沃瓦茨基命名的大剧院的院长和《波兰周刊》主编，为宣传和普及波兰优秀的文学艺术遗产作出了贡献。

雷德尔一生除领导和参加华沙和克拉科夫的文艺活动之外，还创作发表了许多戏剧、诗歌和散文作品，其中以剧作为主。早期发表的剧本《母亲》(1893)和《白天和愤怒》(1893)受现代主义文艺思潮影响，反映了否定传统价值和世界面临灾变的主题。但雷德尔是一位关心下层劳动人民特别是农民生活的作家，平日和克拉科夫郊区的农民接触很多，了解他们的思想、感情、语言和习性，熟悉加里西亚的民间文艺，这决定了他能够迅速摆脱现代主义思潮，走

上现实主义创作道路。在雷德尔一生发表的剧作中，最著名的是《着魔的圈子》(1900)和《波兰的伯利恒》(1906)。

五幕话剧《着魔的圈子》取材于波兰古代童话，由两个故事组成，相互之间有一定联系。第一个故事说的是放牛娃马丘希带着磨坊老板娘玛蕾娜给他的奶酪和面包来到森林里，将这些东西送给他遇到的一位老者，请老者给他一件珍贵物品。他不要黄金、珠宝，只要一根笛子。老者告诉他，从白桦树上砍下的树枝就可以做成笛子，如果你能找到一株没有听见过公鸡叫声和流水声的白桦树做成笛子，还可以使你避免魔鬼的诱惑，不至被溺者拖进水里。你把笛子做成后，要经常吹奏，如果你听见池塘里的溺者唱歌，你还要用它去伴奏。马丘希到处寻找这种白桦树，一次在路上遇到了魔鬼库塞，库塞要和他作各种比赛，想阻拦他找白桦树，可是马丘希战胜了魔鬼，终于找到了白桦树，做成了笛子。

第二个故事说的是磨坊老板娘爱上了家里的长工雅谢克，她问林中老者怎样才能赢得雅谢克对她的爱，老者告诉她和雅谢克只能举行"血的婚礼"。磨坊老板娘听后马上去找魔鬼库塞，问这是什么意思，库塞要她把丈夫杀掉，以解除和他的婚姻关系。后来她让雅谢克把她丈夫砍死。案发后告到省里去了，省长想让国王封他元帅，为此愿把他的灵魂献给魔鬼波鲁塔。他在审讯磨坊老板娘谋杀丈夫的案子时，将伐木工误判为凶手，魔鬼要惩罚他，他后来有所悔悟，把手伸给魔鬼，愿和它一起去受地狱之苦。波鲁塔这时跳进一个陷阱，随后舞台上燃起大火，省长发出一声惨叫死去。磨坊老板娘和雅谢克突然看见了磨坊老板的幻影，雅谢克受到良心的谴责而自杀，磨坊老板娘也吓疯了。

这是一出震撼人心的道德剧，它不仅成功地塑造了一系列个性鲜明的人物，突出了惩恶扬善的主题，在舞台和场景的设计中，也表现了许多新颖的构思。第一幕的背景是一片大森林，林前是老者居住的草房，远处有一个池塘，池塘里的溺者在日落黄昏的时候

随着沉落于塘中的一口钟的响声唱起歌来，因此人们不敢到这里来。这个池塘是魔怪的池塘，一切都显得诡谲神奇，像童话一样。但剧作者的意图不单是为了构建童话的意境，他要以此象征原始的大自然，即人类的文明尚未涉足的地方。第二幕的场景和第一幕完全不同，这里是一座省长的官邸，中间是豪华的客厅，后面通向花园。省长举行宴会，许多贵族前来赴宴，开怀畅饮，热闹非常。这是一幅波兰贵族生活的场景，观众从童话世界来到了现实中。结果一边是原始的大自然，另一边是贵族的文明生活，形成强烈的反差。

雷德尔的戏剧和维斯比杨斯基的象征剧都是虚幻和现实场景交替出现，但两者的构想有所不同，维斯比杨斯基将虚幻和现实融为一体，而雷德尔剧中两个场面的出现则完全是独立的，它们之间并没有联系，作者的意图在于通过不同的环境塑造不同的人物。如林中老者虽是个隐士，却无所不知，他"知道大自然的秘密，掌握所有的自然现象"，这个"狂暴世界上的一切造物都要受到他的监督"。他谴责人类文明对大自然的破坏，他喜爱和关心马丘希是因为马丘希保持了大自然的纯洁。这个放牛娃在剧中叫"傻瓜"，实际上很聪明，傻瓜是说他的性格单纯。他在和魔鬼库塞的比赛中，库塞给他出了一道难题：谁能最先找到一块质地柔软的石头，就是胜者。马丘希灵机一动，趁库塞去找石头没有注意，便将他随身带的奶酪揪出一块，揉成一团，对库塞说，他不仅找到了柔软的石头，还能将石头捏出水来，于是他成了胜者。马丘希和老者不同的是，他虽然没有离开尘世，却未被尘世污染，保持了美德。他是一位民间艺人，他的演奏从来不要报酬，像阳光雨露一样，永远给人类作无私奉献。而他的成功又是由于老者的指点，所以老者对库塞说："我给他的是歌，它比世界上所有的宝物还多。"马丘希的歌为人们驱除邪恶，陶冶美好的情操，使他们回到大自然的怀抱。正像当时许多热爱乡土的诗人那样，雷德尔把一切和谐、美好和高尚的东西都归于大自然，在剧中以出身于社会下层的民间艺人和隐士作为它

们的体现，说明他在和农民的接触中，对他们的思想品德和艺术都深有了解；他热爱纯朴善良的农民，以美丽的童话把他们理想化和神圣化，就是为了表达他的这种感情。

剧中的省长、磨坊老板娘是和林中老者、马丘希对立的人物。在剧作者看来，作为统治者代表的省长在政治斗争中玩弄权术，磨坊老板娘自私和残忍，这是他们的本性，所以容易受到魔鬼的引诱，犯罪后遭到严惩是罪有应得。省长的女儿是个两重性的人物，她对贵族宫廷生活感到厌腻，幻想田园牧歌式的美，爱听马丘希的民间乐调，她对马丘希说"：唱吧，就像大雁一样地唱吧！"但她看到马丘希破旧的衣着，却又产生轻蔑，"他是那样乡俗、平凡和粗野，那件农民的破衫是那么脏。"剧本用了《着魔的圈子》这个使人产生神秘感的名字，构建了童话的场景，透过这层神秘的帷幕，可以看到作者对现实的洞察细致入微。

三幕话剧《波兰的伯利恒》具有鲜明的宗教色彩，根据波兰民间在圣诞节晚上唱圣歌欢庆耶稣诞生的风俗写成。圣歌种类很多，大都为了赞美耶稣和祈求上帝赐福于人间。有的古已有之，传下来了，有的产生并不久远，不论前者还是后者，都普遍地流传于民间，其中一部分被人文学者和民间文艺爱好者收编成书出版。雷德尔热衷于民间文艺的整理，不仅在克拉科夫郊区农民那里熟悉了许多圣歌的内容，而且收藏了一系列克拉科夫出版的圣歌集子。他对这些圣歌作了深入研究，在创作《波兰的伯利恒》时，从中吸取了艺术精华，并且赋予它们以新的现实内容，这使他作品的时空结构大为扩张：剧中一方面展现耶稣诞生于草房和与耶稣同时代的赫罗德① 残酷统治的场面，另一方面又生动地再现了波兰自公元 966 年开国以来各朝代的杰出国王以及社会各阶层人们去伯利恒庆贺

①赫罗德（公元前 37 至公元 4 年）是古犹太王国一个残暴的统治者，他曾公布法令，杀害了许多伯利恒的儿童，他还杀死了自己的 3 个儿子，因此被犹太人视为仇敌。

耶稣诞生的情景。作者通过对不同时代、不同民族和地点的随意编排,以突出剧本的主题,颇有新意。

第二幕中出现的赫罗德是一个凶恶的侵略者和残酷的统治者,他对他的文武大臣说:“我把所有的手都带上了锁链,把所有的灵魂都拴上绳索，我让千万个城乡化为灰烬。”“我的法令统治世界,我不怕上帝。”可是他怕年轻一代夺取王位,他杀害了许多新生婴儿，连自己的儿子都不放过，因此他遭到王后在内的许多母亲的诅咒。剧作者刻画这个暴君形象，意在揭露普鲁士和沙俄占领者对波兰的压迫，如赫罗德在自己的独白中说，他惩罚过那些在神庙和教堂里用本民族语言作祷告的人们，他要血洗教堂，封闭神庙，让所有的人都接受他的信仰。他还公布了法令，规定在他的统治区的学校和行政机关里不准使用其他民族的语言，对那些企图反抗的教员和学生要进行惩罚。这些暗示了沙俄和普鲁士占领者对波兰长期实施俄罗斯化和德意志化的民族压迫政策。此外在赫罗德的话中,还用了几个俄语单词 如法令、皮鞭等,这个国王还把那些敢于反抗的人发配到了一个可怕的国度，“那里没有水，连面包都要冻成冰”,显然是指把波兰爱国者流放到西伯利亚。在作者笔下,耶稣诞生时期的犹太暴君就代表统治波兰的普鲁士和沙俄占领者，就在这个暴君利令智昏的时候，死神跑过来用镰刀砍下了他的头。对一个有宗教信仰的民族来说，耶稣的诞生象征着至善至美，就在这个神圣的时刻，波兰要把最凶恶的压迫者消灭，以伸张正义。雷德尔剧中这个生动的比喻表现了波兰被压迫者对敌人的深仇大恨和要求正义的心声。

第三幕中有一个幻想的场面，前台是耶稣诞生的草房，背景是克拉科夫的塔楼和瓦维乌城堡的城墙，象征着波兰历史和耶稣诞生的密切关系。幕启后,鞋匠、木匠、铁匠、皮革匠、面包师、农民和学生全都来到这里，和天使合唱队一起高唱圣歌。随后进来的是国王，有波兰的开国国王，有在波兰各民族统一和抵抗异族侵略斗争

中建立了伟大功勋的国王，还有波兰历代著名的爱国者和民族英雄，他们唱着波兰最早的宗教歌曲，对圣母玛丽亚讲述波兰历史上的光辉业绩，祈求上帝、圣母和圣婴赐福于波兰民族，这是一次代表全民族精英的朝圣，尤其神圣和伟大。在被奴役的波兰，人民从他们值得骄傲的光辉历史中，在他们传统的宗教信仰中获得了强大的精神力量,去反抗占领者的压迫,《波兰的伯利恒》证实了这种力量的强大。

雷德尔不仅是一位有卓越成就的剧作家，也是一位著名诗人。他的诗歌和剧作一样，富有民间文学特色，1899 年出版的《诗集》中，有的作品反映阶级对立所造成的爱情悲剧，有的赞美农民的劳动丰收。这些作品从内容到形式都深受读者的喜爱，如《卡霞和王子的童话》,描写一个无父无母的村姑卡霞,在王宫里当奴仆,爱上了年轻的王子；一次王子出外打猎，她要去找他，王宫里的厨子问她：

你去森林里干什么？
那里的野果不是你的。
你去牧场上干什么？
那里的草莓不是你的。

卡霞不听厨子的话，跑到了林子里，王子误把她当成一只鹿，用猎枪打死了。卡霞死后，王子悲痛欲绝。

《我的心跳出来了》是一首田园诗，表现了丰收和农民的喜悦，诗人以激动的心情倾听着他们劳动之余的动人歌声：

这歌声响遍了田野，
这歌声响彻了天空，
它伴和着麦穗的舞姿，
就像一把金色的竖琴。

诗人的心要跳出来了，他在梦中也忘不了这丰收的盛景，忘不

了翩翩起舞的麦穗，忘不了这片他所热爱的土地。雷德尔无论在戏剧还是诗歌中，都倾注了对祖国、故乡和土地的爱。

加布列娜·扎波尔斯卡(1857—1921)原名玛丽亚·加布列娜·科尔文·彼奥特罗夫斯卡，是“青年波兰”时期著名剧作家和演员。她出身于现今白俄罗斯乌茨克县波德哈伊策乡一个地主家庭，年轻时就对文学和戏剧产生兴趣，在一次不幸的婚变后，离开家庭,独自出外谋生。她从1882年开始多用加布列娜·扎波尔斯卡这个名字当了职业演员，此后几年，一直在克拉科夫的剧院演戏,曾在莎士比亚、博马舍、席勒、易卜生、小仲马和斯沃瓦茨基剧作的演出中担任主要角色，成功地塑造了20多个不同的人物形象。80年代末，她在友人鼓励下去巴黎考察。这期间，她对法国剧坛的创作情况作了深入了解，和波兰侨民中的社会主义组织有过联系，这对她以后的思想和戏剧创作产生了很大影响。

1895年回国后，扎波尔斯卡又先后在华沙、克拉科夫、罗兹、琴斯托霍瓦、拉多姆、基埃尔策、卢布林、利沃夫和彼得堡等地的剧院和巡回剧团中组织、领导和参加了许多波兰和西欧戏剧的演出活动，成了波兰当时最著名的话剧演员。后来她和一些剧团老板发生矛盾,于1900年退出了这些剧团。1902年,她在克拉科夫办了一所戏剧学校，培养了一大批戏剧表演人材。1904年,她住在利沃夫，又和她的第二个丈夫画家斯·杨诺夫斯基建立了一个巡回演出剧团。这个剧团的剧目大都是她自己的作品，这些作品内容生动活泼,富于生活情趣,加之编导新颖,受到观众的喜爱。

扎波尔斯卡创作的剧本很多，重要的有《杜尔斯卡太太的道德》(1907)、《马利切夫斯卡小姐》(1910)和《没有缺陷的女人》等，这些剧本大都取材于波兰城市上层社会的生活，揭露资产阶级和小市民的庸俗、虚伪、鄙吝和贪婪的习性，塑造了一大批成功的典型，有些作品由于在思想艺术上取得的成就，被认为是波兰20世纪现实主义的经典剧作。

三幕话剧《杜尔斯卡太太的道德》是扎波尔斯卡最著名的作品。女主人公杜尔斯卡太太出身名门，爱面子，讲门第。家中有个女房客因为丈夫和别的女人私通，一气之下，要服毒自杀，她知道后，认为这败坏了她家的声誉，一定要把这个女房客撵走。可是她家还有一个房客是个妓女，因为付给她的房租较多，她就愿意把她留下。可见她的面子观是虚伪的，在对钱财和名声的选择中，她要的是前者。她儿子兹贝什科终日游手好闲，寻欢作乐，有时彻夜不归，在家里又和女佣人咸卡发生不正当关系。杜尔斯卡太太的小姑尤莉雅谢维乔娃知道后，要她辞去咸卡，可她要把儿子关在家里，以免在外面生事，想利用咸卡把他锁住，不同意辞退咸卡。后来尤莉雅谢维乔娃告诉杜尔斯卡：兹贝什科和咸卡有了私生子。杜尔斯卡本来知道这事，表面上假装镇静，硬说尤莉雅谢维乔娃造谣，但她心里明白丑事已经外扬，只好把咸卡辞掉，对儿子进行责备。兹贝什科这时提出要娶咸卡，杜尔斯卡又认为儿子娶的不是“哪一位府上的小姐,外面知道了丢脸”,因此不同意儿子的要求。她要辞退咸卡，又怕咸卡在外面说她的坏话，于是叫尤莉亚谢维乔娃给咸卡物色个未婚夫,给她 1000 克朗，叫她保证以后不再来找麻烦。

剧中突出了杜尔斯卡和兹贝什科的矛盾，这是剧情发展的主线,从这里分出几条支线,如杜尔斯卡和房客、咸卡、尤莉雅谢维乔娃以及尤莉雅谢维乔娃和兹贝什科、咸卡的矛盾等等，主次分明，条理清晰。剧作者通过不断提出矛盾和解决矛盾，把剧情一次又一次地推向高潮。在这一过程中，作者充分揭示了人物所处的不同地位和性格特点，像杜尔斯卡这样的典型人物在波兰已家喻户晓，成了市民阶层庸俗自私的代称。

《没有缺陷的女人》这个剧名要说的是女人到底有没有缺陷。剧中描写一个三角恋爱故事。女主人公蕾娜是一个资产阶级阔太太,两个男主人公一个叫卡斯汶,是个浪荡公子,终日游手好闲,无所事事；另一个叫哈尔斯基，是一位教授。蕾娜背着丈夫和哈尔斯

基私通，表示要嫁给他，可她同时又背着哈尔斯基和卡斯汶调情，哈尔斯基发现后，一气之下和她断绝了关系。在作者笔下，蕾娜是个一味玩弄男性的庸俗女人，虽有丈夫，可从来不承认丈夫和妻子之间应负的道义责任。她以她的狐媚吸引男人，表面又装得道貌岸然，有时她又当众炫耀玩弄男人的本领，不以为耻。哈尔斯基虽然是个教授，却把恋爱看成一桩买卖，用他的话说，唐璜本来就是推销员，要推销商品，也要得到商品。因此他想把蕾娜当成美丽的商品,结果上了当。卡斯汶既好色,又愚蠢,只知道和蕾娜一起寻欢作乐，结果成了蕾娜的玩物。剧中不论是有社会地位的知识阶层的人，还是愚昧无知的凡俗小人，都成了剧作家的讽刺对象。

三幕话剧《玛丽切夫斯卡小姐》写一个艺人的不幸遭遇。玛丽切夫斯卡小姐是剧团演员，很有表演才能，因出身卑微，在剧团不受重用,收入很微薄,生活上遇到了困难。有一次,一个慈善事业家达乌姆娃太太自称是提高妇女地位协会的会员，对她表示关心，可是这位太太说协会只关心妇女的道德行为，在生活上却不能给予帮助。后来一个年轻人费洛带着几个朋友来找玛丽切夫斯卡一起喝酒、跳舞和弹唱，并且称赞她的美貌，表示在她演戏时一定为她捧场。后又来了一个青年叫博古茨基，对玛丽切夫斯卡一见钟情。玛丽切夫斯卡见他态度诚恳，表示信任，说她现在正在学演莎士比亚的戏，请他向剧院经理转达她的心意。博古茨基不仅满口答应，还表示要永远保护她，永远爱她。可是这些人都是伪君子，来找玛丽切夫斯卡都有不可告人的目的，有的为了显示慈善事业的“高贵”,有的要找她寻欢作乐,有的为了骗取她的感情。剧中所反映的情况显然和扎波尔斯卡年轻时的舞台生活经历有关，她在长期和社会、观众的接触中，不仅看清了庸俗小人的可耻面目，而且深感艺人生活和事业的艰辛。

塔杜施·利特内尔(1873—1921)是一位长于心理描写的剧作家。他不同于扎波尔斯卡，扎波尔斯卡有过长时期的演出实践，接

触的生活面广，是以对生活的实际考察进行创作的，而利特内尔则有一套完整的理论作为他创作的指南。他出身于利沃夫一个德裔波兰籍的家庭，1884 年随父母迁居维也纳，在维也纳大学获法学博士学位，后在一个机关里任高级职员。由于他领导工作的才能，曾两次出任奥匈帝国教育部长，从 1887 年开始，先后游历了意大利、德国和法国，1920 年定居华沙。他一生接受过波兰和德意志民族双重文化的熏陶，早年用德语创作剧本，在奥地利和德国上演，20 世纪初始用波兰语发表剧本，作品有《小屋》(1904)、《傻瓜雅库布》(1910)、《夏天》(1913)、《唐璜》(1913)和《夜里的狼》(1916)等，其中影响最大的是《小屋》、《傻瓜雅里布》和《夜里的狼》。

利特内尔的戏剧理论是在 1911 年发表的文章《喜剧》中提出来的。他认为在 20 世纪的现实中，一些看来神圣和高雅的事物往往十分可笑，神圣只是表面，笑才是实质，剧作家只有由表及里地观察，才能发现实质。他说"：市民悲剧有时可以引起我笑，这是健康的笑，如果一幕剧中有 5 个人在哭，我就听到了有 500 万人在笑。"他还认为，悲剧是为了表现某种神圣、悲壮的事物和感情，既然 20 世纪的事物甚至那些所谓神圣的事物都是那么可笑，那么就不可能产生悲剧。没有悲剧不等于没有可悲，可悲和悲剧是两个不同的概念，它和可笑是一个事物的两种表现，可笑往往可悲，可悲却不一定可笑，这就是生活的逻辑。利特内尔提倡喜剧，认为只有喜剧才能反映真实，所以他的剧作大都揭露生活中既可笑又可悲的事物，在他看来，20 世纪的现实就是如此。利特内尔的理论和扎波尔斯卡戏剧的思想倾向有某些相同之处。

三幕话剧《傻瓜雅库布》的故事发生在一个地主庄园里。卡罗尔是一个精明能干的庄园主，经过努力把一个濒于破产的庄园发展起来。他的一个朋友是医生，家境贫寒，把儿子雅库布送到庄园里当管家。雅库布干得不错，卡罗尔感到满意，可他这时却爱上了卡罗尔所爱的村姑哈尼娅。卡罗尔的朋友伊齐亚将这个情况告诉

他后，他还以为是伊齐亚造谣，损害了他的名誉，要和伊齐亚决斗。后来哈尼娅又对雅库布说，卡罗尔是他的父亲，雅库布便去问母亲卡塔任娜，才知道他原来是卡塔任娜和卡罗尔的私生子，便认为卡罗尔欺骗了他，要离开庄园。卡罗尔的妹妹马尔达和妹夫费奥菲尔一直在庄园里干活，但因为受不了他的歧视，也要离开庄园。哈尼娅本来也爱雅库布，但后来为卡罗尔的财产所诱惑，舍弃了雅库布。卡罗尔赢得哈尼娅后，马上赶走了马尔达夫妇，最后庄园里只剩下他和哈尼娅两人。剧作者以细致的心理描写反映了卡罗尔复杂的个性，这个地主善于经营土地，但富了之后感到精神空虚，需要一个年轻姑娘的爱，希望她能够继承他的产业。他在和雅库布对哈尼娅的争夺中，充分表现了他的自私，为了哈尼娅，他不惜把他的亲属赶走。像雅库布这样幼稚的年轻人，没有识破他的伪善，才吃亏上当。

在《夜里的狼群》中,作者提出了道德和法律的问题。他早年学过法律，后来又在政府机关担任过很高的职务，对司法机关中的黑暗了解得很清楚。主人公杨·莫尔维奇是个性情豪爽但又十分莽撞的年轻人，爱上一个贫苦出身的女人扎内塔。扎内塔年龄比他大，过去因和一个检察长私通，有一个私生女儿阿达。莫尔维奇不仅不以为嫌，而且愿认阿达为自己的女儿。后来莫尔维奇认识了一个富商狄尔斯基，为使他所爱恋的扎内塔摆脱贫困的处境，甚至愿在感情上作出最大的牺牲，介绍她和狄尔斯基结婚。可是他发现扎内塔和狄尔斯基结婚之后，常常遭到丈夫的打骂，为了保护他心爱的人，他将狄尔斯基杀死，结果被送上了法庭。审理案件的检察长一时找不到证据，准备将他释放，但检察长的妻子尤莉娅却意外地接到莫尔维奇写给她的信，向她承认了他杀死狄尔斯基的事实，并对她表白自己的爱慕之情。检察长知道后，怪罪妻子行为不轨，决定改变当初释放莫尔维奇的打算，要给他判刑。然而这时又出现了一个检察长未曾料到的情况：扎内塔因为感恩于莫尔维奇，要援救

他,突然跑来找检察长。她在检察长面前一方面说莫尔维奇是一个善良慷慨的男子,不可能犯罪 另一方面,又对他提起和她有过的不光彩的往事 :一个夜晚,一群狼从她的背后追来,她便跑到检察长家躲避,结果就和检察长发生了不正当的关系,如果检察长不释放莫尔维奇，她就要在法庭将这件事公之于众。检察长迫不得已,终于答应了她的要求。莫尔维奇被释放后,扎内塔便将阿达交给了她的亲生父亲检察长,和莫尔维奇一同去了国外。作者通过这一系列的矛盾冲突，揭示了人物的不同面貌以及法庭中营私舞弊的现象,并且设置了许多悬念,使剧情的发展引人入胜。

第四节　　小说

19 世纪下半叶，波兰批判现实主义小说创作发展到了高峰，形成了传统现实主义小说完整的美学体系。“青年波兰”时期的小说创作一方面继承了 19 世纪现实主义小说的艺术传统；另一方面,由于时代的变迁和新文艺潮流的影响,又在创作模式上有了重大的突破。这表现在它不仅扩展了传统现实主义小说的题材,以新的角度和新的观点观察、思考历史和现实,而且大量引进了过去未曾有过的象征主义和自然主义等表现手法，从而在思想和艺术上开辟了一条新的道路。这一时期小说创作中最杰出的代表是斯泰凡·热罗姆斯基和弗瓦迪斯瓦夫·莱蒙特。热罗姆斯基的创作表现出深邃的思想内涵和对祖国人民的高度责任感，长期以来被誉为波兰“现代人的精神领袖”，“波兰人民的良心”。莱蒙特小说的成就使他荣获 1924 年诺贝尔文学奖，成为继显克维奇之后又一享有世界声誉的波兰作家。另外，像瓦茨瓦夫·贝仑特、弗瓦迪斯瓦夫·奥尔康、安杰伊·斯特鲁格、瓦茨瓦夫·先罗谢夫斯基等也是这一时期文坛上享有盛誉的作家。

斯泰凡·热罗姆斯基(1864—1925)出身于基埃尔策省城附近斯特拉夫钦村一个小贵族家庭，父亲因为在 1863 年一月起义中给起义战士输送过粮食，曾被沙皇囚禁，三个堂兄也参加过起义，其中一个还献出了生命。起义失败后，热罗姆斯基的家庭破产了。1878年，他在基埃尔策进了一所被沙俄占领者控制、对波兰青少年实行奴化教育的学校。因此，他不仅从小受到过家庭爱国主义的思想教育，而且对被压迫民族所遭受的深重苦难，也有深切的感受。父母死后,热罗姆斯基为了谋生,在地主家当过家庭教师,目睹长工遭受压迫的痛苦，同情他们的命运。1886 年，他进了一所兽医学校，因参加青年秘密组织的爱国活动，被沙俄当局逮捕入狱。后来他去农村进行调查，对农村的社会状况有了进一步了解，他正是在这种情况下开始了创作。他一生的创作可分四个阶段：第一阶段包括 19 世纪 90 年代末发表的作品,其中有《短篇小说集》(1895)、《乌鸦麻雀要啄碎我们》(1895)、长篇小说《徒劳无功》(1898)和《无家可归的人们》(1898—1899)等。第二阶段从 20 世纪初到 1905 年革命爆发前,他发表了长篇历史小说《灰烬》(1902—1904)。第三阶段从 1905 年到第一次世界大战期间，热罗姆斯基经历了无产阶级革命，思想上有很大的转变，这期间的作品是他这种转变的见证。最后一个阶段从 1918 年波兰获得国家独立到他逝世以前，长篇小说《早春》(1924)表现了他对祖国独立后的社会现实的深刻认识。热罗姆斯基一生坚持现实主义创作，从最初阶段的批判现实主义转而走上了革命现实主义的创作道路。

他的初期创作主要反映国内的阶级压迫和民族压迫，反映被压迫者的苦难命运和反抗斗争。如短篇小说《忘却》描写波兰王国一个贫农奥巴略，儿子饿死之后无钱安葬，他便在地主的锯木厂里拿了四块板子，打算给儿子做棺材，为此遭到了地主和欺下媚上的守林人的毒打。这说明 1864 年农奴解放后，贫苦农民依然遭受深重的封建压迫。

小说《徒劳无功》描写沙俄占领者在一所他们控制的学校里对波兰青少年施行俄罗斯化民族压迫政策。这是一部自传体小说，根据作者在基埃尔策的中学读书时的耳闻目睹和亲身经历写成，具有很大的真实性。由沙俄当局派来的正副校长的办学方针是让波兰孩子从小接受俄罗斯“正教、语言和风俗习惯，准备战时为俄罗斯战死，在和平的日子里为俄罗斯效劳”。为了达此目的，他们一是对那些顺从的孩子进行拉拢和利诱，将他们培养成奴才；二是让俄国教员在课堂上宣扬大俄罗斯沙文主义，对波兰学生进行奴化教育；三是禁止学生在学校里讲波兰话，在全校布下特务网，严密监视学生的言行，谁有不轨就会遭到监禁、毒打以至开除，学校完全变成了一座对波兰学生进行残酷迫害的监狱。可是学校里的青少年不愿当奴才，一部分富于反抗精神的学生组织起来，在爱国的波兰教师的掩护下，在课堂里讲述爱国诗人亚当·密茨凯维奇战斗的一生，或者秘密聚在一起，阅读波兰19世纪抗俄民族起义的历史。主人公博罗维奇来到这所学校，最初感到孤独，想家，后来接近爱国师生，参加了他们的活动，终于有了深切的感受：“我没有见过革命，也没有见过起义，但这并不说明我没有感受过压迫或者没有想到过它，我要尽全力地反对它。”这些话真实地道出了作者自己的心愿，不管当局对波兰学生进行多么残酷的迫害，却消灭不了他们的爱国精神。

在长篇小说《无家可归的人们》中，热罗姆斯基从写波兰民族解放斗争和农民题材转到了反映城乡无产阶级的生活状况。主要人物尤蒂姆是一个鞋匠出身的医生，又是一个慈善事业家。他在华沙扎格文比亚煤矿区和契塞等地对工人和贫苦农民作了广泛的调查，了解到工人全都在被污染的环境中生活和劳动，肺部都感染了疾病。在地主家扛活的长工和牲口住在一起，卫生条件差，常常患疟疾。尤蒂姆决心动员社会力量，以改善他们的生活和劳动条件，因此他在华沙医疗界的会议上宣布了一个改善华沙工人居住卫生

条件的计划，可是遭到了许多医生的反对。有人甚至公开宣称给富人做事有钱赚，谁都干，为穷人做事得不到好处，谁都不干。后来，他打算去契塞一家医疗公司的医院给农民治病，又遭到公司经理和行政管理员的阻挠未能实现。这些人不仅反对尤蒂姆给附近农民治病，而且还在附近的公园里挖了一个水池养鱼，做投机买卖，造成近处腐草堆积，细菌滋生，使农民染上各种疾病，给他们带来了更大的灾难。作者是把主人公作为一个全心全意为无产阶级谋福利、具有大公无私品德的人物来塑造的，只要世界上的“人们还受到过分劳动的榨取、工厂毒气的毒害”，“住在像野兽洞穴似的房子里”，他就要忘我地工作，直到自己停止呼吸。他把劳动人民的幸福看成是自己的幸福，认为被压迫者无家可归的时候，他自己也无家可归。因此他和那些唯利是图的资产者和依附于他们的知识分子形成了鲜明的对比。可是尤蒂姆在这些人面前又表现得很软弱，面对他们的强大阻力束手无策，这就决定了他的一切努力必然失败，说明热罗姆斯基这时期虽然目睹了波兰社会中贫富悬殊和阶级对立，热切希望改变被压迫者的悲惨命运，但在现实中又看不到一种力量能够改变现实面貌和建设一个美好的未来。

进入 20 世纪之后，热罗姆斯基开始脱离现实，转入历史小说的创作。他这一阶段创作的长篇小说《灰烬》以其对历史事件的深刻认识而占有十分重要的地位。小说取材于 18 世纪末和 19 世纪初的波兰民族解放运动，其中包括 1794 年科希秋什科领导的抗俄民族起义和杨·亨利克·东布罗夫斯基 1794 年在意大利成立“波兰志愿军团”的历史。热罗姆斯基通过具有各种不同思想和政治立场的人物的经历和表现，对这一历史背景作了真实的反映。小说主要人物之一彼得是波兰民族解放运动初期有爱国思想和民主主义思想的先进分子的代表，虽出身贵族，但年少时就和家庭决裂，参加了科希秋什科起义，在战斗中负伤后，幸得一个农奴出身的战士密赫奇克的救护才免于牺牲。战后他和密赫奇克住在一起，靠种地

放牧为生。彼得年少时是密赫奇克的农奴主金杜尔特的朋友，现在要求金杜尔特解放自己庄园的农奴，恢复密赫奇克的人身自由。可金杜尔特却对彼得十分仇视，等彼得死后，就命令奴仆毒打密赫奇克，然后强迫他去当兵。小说另一个主要人物拉尔泽夫斯基是当时贵族巴尔同盟的盟员，他拥护波兰民族解放斗争，但又反对在国内进行资产阶级民主改革。与他相反的是，当时普鲁士占领者虽对波兰进行民族压迫，却主张农奴解放，因此拉尔泽夫斯基既反对普鲁士占领者，又和被压迫的农奴有着不可调和的矛盾。

像彼得这样的人，在 18 世纪末和 19 世纪初的波兰是为数不多的。由于当时封建农奴制在 3 个占领区的统治地位还很巩固，就是在爱国志士的阵容中，还有像拉尔泽夫斯基这样坚决反对农奴解放的人，所以农奴即使参加波兰民族解放运动，也得不到自身的解放。普鲁士占领者在波兰提出农奴解放较早，但他们并不是为了波兰农民的解放，而是希望通过资本主义的发展，从波兰掠夺更多的物质财富。

照热罗姆斯基的观点，在 19 世纪末和 20 世纪初的波兰民族和民主革命中，革命的领导者是具有爱国和民主主义思想的贵族，他们有责任带领包括爱国贵族和农奴在内的社会各阶层的人去和沙俄、普鲁士以及国内的封建势力作坚决的斗争，推翻他们在波兰的反动统治，为所有被压迫的人谋求解放。可是这个任务无论在科希秋什科领导的起义中还是在 1830 年十一月起义中，都没有实现或至少没有完全实现。热罗姆斯基在创作这部小说时，对那个时期的波兰民族解放运动有深入的研究和了解，他再现的历史十分真实和典型。

小说提出的另一个问题是，波兰民族的解放斗争主要依靠外援还是必须立足于依靠自己力量的基础上？在当时的历史背景下，这个问题的提出和拿破仑有密切关系，也涉及到对拿破仑这个历史人物的评价。1795 年波兰被瓜分后，东布罗夫斯基在意大利成

立‘ 军团 ’时,参加者有流亡国外的波兰农民和小贵族,后来许多人都参加了拿破仑的军队，把祖国独立的希望寄托在拿破仑身上。可是他们不仅没有实现自己的愿望，而且还成了拿破仑战争的牺牲品。事实证明，靠外援不能使波兰民族获得解放。例如，小说的主人公车德罗，出身破落贵族，有爱国和民主思想，他违背父亲要他继承祖业的意愿,参加了东布罗夫斯基的‘ 军团 ’。但他是一个拿破仑的崇拜者，以为只要跟随拿破仑打仗，就能救波兰于危亡，结果他和其他‘ 军团 ’战士一样,充当了拿破仑 1808 和 1809 年镇压西班牙人民的刽子手，到最后也没有醒悟。像车德罗这样的拿破仑崇拜者在‘ 军团 ’士官中是不少的,在热罗姆斯基笔下,就连东布罗夫斯基也不例外。1807 年，拿破仑曾在波兰建立了一个“ 华沙大公国 ”，那时东布罗夫斯基还向部下宣布，这是他们每个人生活开始的一年。

热罗姆斯基的小说不仅真实反映了当时波兰民族解放运动的复杂状况，而且正确地揭示了拿破仑战争的历史作用。在小说中，拿破仑支持维也纳人民反抗奥地利封建统治斗争的胜利，显示了他的军事才能。但 1809 年侵略西班牙时，他在萨拉戈萨进行疯狂的屠杀,给这个国家带来了极大的灾难,西班牙人民奋起反抗侵略者,表现了威武不屈的精神。一部分过去崇拜拿破仑的‘ 军团 ’战士也开始觉悟，他们对车德罗说，他们参加军队不是为了把西班牙人活活烧死，不是为了消灭城市和乡村。在小说中，侵略者的面貌和被压迫者的觉醒和反抗都表现得十分清楚，作者对 18 世纪末和 19 世纪初的波兰民族解放运动和它所处的历史条件作了深刻的剖析。

从 1905 年到波兰获得国家独立前的一段较长的时期，热罗姆斯基在思想上经历了一个重大的转变。如果说他在 19 世纪 90 年代看到了社会上的民族和阶级压迫、却没有找到改变社会面貌的途径的话,那么在 1905 至 1906 年间，他终于迎来了波兰无产阶级革命的高潮，他对革命表示热烈拥护，认为它将引导波兰民族和人

民走上自由解放的道路。他在给一个朋友的信中写道："我有真正的意图，要在五月初去波兰王国，那里诞生了新的世界，出现了新的人，伟大的神圣的思想苏醒了，到处可以感到新生活的脉搏在跳动。"他还参加了卢布林省纳文切夫城的工人集会和示威，并在各地人民群众中积极组织爱国和革命的宣传活动。此外他还发表了许多散文,描写群众革命斗争的场面"：在这个场景中,歌声冲破障碍发出来了，它是从伟大人民的灵魂深处爆发出来的自由的吼声。人群迈着坚定和自豪的步伐前进，他们虽然沉默不语，可是用子弹开辟了自由的道路。"热罗姆斯基认为,只有群众性的斗争、只有武装斗争才能推翻沙俄和波兰地主资产阶级的反动统治，使人民获得自由，他不仅拥护革命，而且对革命的性质、任务和手段都认识得更清楚了。他这时期的重要作品如短篇小说《林中回声》(1905)、剧本《玫瑰》(1908)和长篇小说《罪恶史》(1908)等都是在无产阶级革命高潮的影响下写成的，有的生动再现了革命斗争的场面，成功地塑造了许多革命者的英雄形象，有的反映了他在革命失败后的矛盾心情，这标志着他从 19 世纪 90 年代的批判现实主义进入了革命现实主义。

《林中回声》的主人公里姆维特原在卖国贼伯父罗兹乌茨基领导的沙皇军队里服役，伯父要把他训练成沙皇的走狗，可他是一个革命者，坚定的爱国主义信念不许他卖国，因此他毅然和伯父决裂，参加了起义军游击队，领导这支军队把敌人打得丧魂落魄。后来里姆维特不幸被捕，面对敌人的威胁和审讯表现出坚贞不屈的意志和乐观主义精神："面对着死神,我命令,我那 6 岁的彼得,好好地被培养成一个波兰人，为他的祖国服务，在必要的时候，要为祖国牺牲,不眨一下眼,不叹一口气,就像我一样。"

在剧本《玫瑰》中，作者写一群工人在一个工厂的厂房里集会，揭露厂主把从他们身上榨取的利润献给莫斯科警察，控诉资本家卖国贼勾结沙皇镇压工人和革命者的罪行。剧中主要人物博日什

切、扎戈兹达、恰罗维茨也和《林中回声》中的里姆维特一样，都是爱国者和坚贞的革命者。博日什切在序幕的独白中颂扬了波兰爱国者不怕牺牲的精神，预示在民族起义中殉难的战士的坟上，会开出象征荣誉的玫瑰花。扎戈兹达表示在监狱中决不向沙皇妥协，不和叛徒资产阶级站在一起，因为他看到了波兰农民“在痛苦中，在猪狗一样的生活中呻吟”，“工人死在自己的机床——断头台旁”。恰罗维茨说他像爱父母一样地热爱祖国，要把波兰建设成一个天堂世界，没有贫困和盗贼。与之相反的是，叛徒安哲尔姆虽然早先参加过革命，可是他叛变后，用恶毒的语言咒骂波兰，还出卖同志，充当沙皇的奸细，企图从监狱里的革命者那里探听情报，向沙皇邀功请赏。《玫瑰》是对波兰民族和民主革命的写照，是热罗姆斯基的作品中和这一时期的波兰文学作品中最深刻和最大胆的。

然而波兰 1905 年革命对他的影响还不止这些，在革命失败后很长一段时期，他没有忘记劳动人民的解放事业，依然憧憬着一个没有剥削和压迫、人人享有自由平等的美好世界，这在他以后的许多作品中都有充分的表现。如在《罪恶史》中，他描写了一个出身社会下层、禀性善良的少女爱娃，被流氓、骗子和强盗欺骗、利用和玩弄，堕入了犯罪的深渊，可后来在一个思想激进的庄园主博增塔那里得到了拯救。博增塔把自己的庄园和财产全部献给了贫苦农民，组织他们参加集体化和机械化劳动，建立了工厂、住宅、公园，开设了图书馆、游艺室、医院、疗养所和学校等。他们不再受剥削，享有自己的劳动成果，获得了科学知识，生活变得幸福美好。博增塔说，他所做的一切就是革命战争和无数流放到西伯利亚的爱国志士所要求实现的一切。爱娃在那里不仅被改造成为一个自食其力的劳动者，还培养了自己良好的品德。

可以看到，1905 年革命和波兰无产阶级政党传播的马克思主义和社会主义思想对热罗姆斯基这一时期的思想和创作，无疑起了很大的作用。可是革命的失败也曾使他陷入矛盾和痛苦，甚至感

到茫然和悲观,这在《罪恶史》中也有明显的反映。女主人公爱娃后来离开了农场,两年后她再来时,农场已被卖掉,博增塔也死了,他的墓碑上刻写了许多咒骂他和他生前所做的一切的文字。善良正直的爱娃觉得自己有责任保护恩人博增塔，她猛烈地踢打墓碑，直到精疲力尽也未能把它踢倒。她感到“世界上没有任何高尚的东西”,“人类比淤泥还脏臭”。后来她在强盗面前护卫她爱过的男人，死于强盗之手。人们看到的是,革命者死去,革命被人诅咒,理想已经破灭,正直的人无法生存,社会充满了罪恶和黑暗,无可挽救。但热罗姆斯基的矛盾和悲观是出自对占领者统治下的波兰黑暗现实的痛恨，出自对劳动人民获得解放的美好未来的向往和为失去这种未来而产生的惋惜，出自急切想要看到光明而又看不到光明的痛苦,所以高尔基说,《罪恶史》是一部‘悲观主义的书,但也是一部诚恳的书”。①

热罗姆斯基在 1905 年革命失败后虽然产生了悲观失望的情绪，但他作为一位伟大的爱国者并未终止对波兰民族解放运动历史的关心,这在他 1912 年发表的长篇小说《忠实的河流》中可以看出来。这部小说以一月起义为背景，故事发生在基埃尔策省塞奥托夫县，贵族出身的奥德罗冯施所在的起义部队在玛洛戈附近战场上打了败仗，死里逃生，来到了涅兹杜雷庄园养伤。在庄园主的女儿莎洛梅阿的精心照料下，伤势有所好转，他们之间产生了爱情。不久后，奥德罗冯施的母亲公爵夫人到这个庄园里来找儿子，不愿儿子娶出身微贱的莎洛梅阿，不愿他回到起义部队，便强行将他带走。可是庄园和它周围却是起义者常和沙俄军队打仗的地方，奥尔布罗姆斯基领导的一支起义军也在这里战斗过。这里的农民原是支持和拥护起义斗争的，以为这样可以获得土地，免除封建徭役，

①转引自《斯泰凡 · 热罗姆斯基选集》“序言”。(见《斯泰凡 · 热罗姆斯基选集》第 1 卷,第 36 页。苏联国家出版社,1957 年。

但是他们提出这些要求后，却遭到了起义右翼领导的镇压，因此不得不视起义者为敌，站到沙俄占领者的一边去了，“这里的农民正在捕捉起义军，献给‘钦格里’[①]”。在爱国阵容内部，从奥德罗冯施的母亲公爵夫人对莎洛梅阿的态度，也可看出大贵族和小贵族之间阶级矛盾的复杂性，热罗姆斯基对此深有了解。

小说不仅真实地再现了一月起义中民族斗争和阶级矛盾交织在一起的复杂情况，还成功地塑造了莎洛梅阿和奥尔布罗姆斯基这两个爱国者的英雄形象。莎洛梅阿为奥德罗冯施包扎伤口时，“懂得并领会这些伤口所展示的全部惊人的和崇高的生活内容”。当俄国士兵来搜捕伤员时，她没有泄露秘密，并且“想到藏在干草堆里的起义者可能窒息致死，或者流血过多，心里便十分难过”。这是一位品德高尚、富于自我牺牲精神的女性，她对奥德罗冯施的爱也是出自对一个爱国者的崇敬。奥尔布罗姆斯基因为遭到沙俄军队的追捕，也来到了莎洛梅阿的庄园，他在和沙俄士兵的战斗中，打死打伤了许多敌人，最后为了维护革命利益慷慨地献出了生命。

1918 年波兰独立后，热罗姆斯基的思想发展就像前一阶段一样，又经历了许多矛盾和失望。他最初对祖国社会面貌的改变曾寄予很大的希望，可是后来看到，波兰虽然独立，但无产阶级和农民却没有改变被压迫的命运，他的希望落空了：“我对事情经过的理解经常是错的，一切和我所想的、预料的和估计的都不一样。”他最后一部长篇小说《早春》就是在这种矛盾和失望的心情中创作的。

小说描写的是一个出身小官僚家庭的知识分子崔扎莱。他祖辈参加过波兰民族解放运动，全家在十月革命前住在俄国的巴库。母亲死后，父亲色维莱要把他领回波兰，他告诉儿子：有个表哥巴雷卡在波兰设计建造了一座玻璃炼钢厂，厂房是玻璃的，那里没有

① 克萨维里·奥西波维奇·钦格里（1816—1880），俄军上校。1860 年起任基埃尔策省驻军团长，起义爆发后，他指挥俄军和起义军作战。

罢工，工人住在比美国富人的别墅更加豪华的玻璃宫殿里。巴雷卡还要在农村给农民盖玻璃房子、玻璃学校、玻璃牲口圈、温室，在维斯瓦河安装一个大的玻璃水槽，用来蓄水、灌溉和发电，保持环境卫生，实现农村现代化。色维莱不久逝世，崔扎莱回到波兰，可是他在任何地方都没有找到玻璃房子。相反的是，在纳弗沃希附近的农村，他看见农民由于没有土地，夏天出外逃荒，冬天冻死饿死，还有许多革命者被关在监狱里，遭受酷刑，被迫害至死，波兰独立后的现实状况和占领者统治时期没有两样。因此他感到失望，后来在革命的影响下，参加了工人群众的集会和华沙五一游行。但崔扎莱并不是一个革命者，官僚家庭的许多恶习在他回波兰后也没有改变，热罗姆斯基塑造这个人物是为了表露他对独立后的现实不满和悲观失望的情绪。热罗姆斯基是波兰民族和人民的歌手，他以创作为人民的解放和祖国的未来奋斗了一生，他把革命的理想看成是自己的理想，虽然他最终也没有看到理想的实现，但他相信人民的力量，认为只有人民群众革命斗争的胜利，才能实现这种理想。

热罗姆斯基的创作融合了现实主义和象征主义两者的艺术特色。在人物刻画上，他常把主人公放在革命斗争的高潮中，放在矛盾冲突十分尖锐的环境中，以表现他们的典型性格。但是他的小说也像这时期的许多诗歌和戏剧作品一样，常运用象征的描写。如《早春》中的玻璃房子就包含着某种象征意义。《无家可归的人们》中的尤蒂姆在一事无成后，独自立于郊外，发现一棵松树从根部裂开，似乎听到它在低声饮泣，因而感到悲伤、失望。《玫瑰》中一位爱国者在监狱中发明了一种神秘的火，可以烧光沙皇的军队和碉堡。恰罗维茨单枪匹马和沙皇军队战斗，用这种神秘的火烧死了许多敌人，也烧死了自己。他临死时，头上隐约出现博日什切的幻影，胸前绽开了一束玫瑰花。作者把革命者为民族自由而牺牲看成是最高荣誉，但也表现出在革命失败后找不到出路的矛盾心情。象征和比喻在文学作品中的作用是不同的，在热罗姆斯基那里，象征包含

着深层的意蕴,较为含蓄,比喻则是直截了当。他把爱人比作音乐，把波兰比作一棵长在贫瘠土地上的白杨，枝叶已经枯萎，后来由于人们辛勤的浇灌，又焕发出了青春。

热罗姆斯基作品中的景物描写也具有波兰象征主义和印象主义的艺术特色。他笔下的画面瑰丽多姿，有声有色，同时吸引着读者的视觉、听觉、触觉和嗅觉。有时他把景物和典型环境的描写结合起来，丰富了场面的色调，衬托出周围的气氛。在他描写战争的小说中还有自然主义的倾向，表现在有意突现战争场面的阴森可怕和畸形怪诞的景象，以反衬英雄人物坚毅勇敢、不怕牺牲的精神。他的创作在继承传统现实主义艺术的基础上，吸取了其他流派的表现手法，在形式上丰富了现实主义的小说创作。

弗瓦迪斯瓦夫·莱蒙特(1867—1925)是和热罗姆斯基齐名的现实主义代表作家，生于罗兹附近的大科别拉村。他的父亲当过乡村教堂的琴师，后来又靠租佃地主农场的收入维持全家生活，他的母亲和她的几个兄弟都参加过一月起义。他自己在读书时也因坚持讲波兰话、不肯讲俄语而被官办学校开除。他 18 岁就离开家庭，独自出外谋生,当过裁缝、铁路工人、土地测量员、商店店员、贮木场的推销员和流浪艺人,生活十分艰苦,收入微薄,常常吃不饱,受到富人的歧视，但这种处境也使他能够更多地接触社会下层，对资本主义的罪恶和劳动人民的生活状况有较多的了解，他的文学创作也正是在饱尝辛酸的处境中开始的。

19 世纪 80 年代末，莱蒙特开始创作短篇小说，早期发表的短篇小说主要有《汤美克·巴朗》(1893)、《正义》(1899)、《母狗》(1892)等，写的是城乡劳动人民的悲惨命运。作者对险恶的工头、凶残的地主婆、仗势欺人的管家、伪善狡诈的村长、神甫等作了无情的揭露。这些小说中的被压迫者都是富于反抗精神的人物，《汤美克·巴朗》中的铁路工人汤美克接连遭到工头的欺压，被人陷害，他对吃人的社会发出了控诉：“老爷们写出来的章程都是给自

己用的，他们哪里会给穷人公道。”《正义》中的贫农雅西克因未婚妻遭到地主管家的调戏，便用草叉刺了管家，管家依仗政府的支持，将他关进监牢。雅西克逃出监牢后，把管家痛打了一顿。但他后来又遭到了被村长欺骗和煽动的一群农民的攻击，被抛入村里谷仓燃起的大火中烧死。莱蒙特深刻地认识到那些资产者和统治者勾结在一起压迫农民，因此他始终把批判的矛头指向资产阶级国家政权、监狱和法律。

在另一些短篇中，作家揭露了这个社会在财产继承和生存竞争中所出现的道德败坏。《死》（1891）中的安蒂科娃因为父亲没有让她继承财产，竟在冬天将老人赶到猪圈里活活冻死。《工作》（1891）中的失业工人杨对解救他生活危难的朋友尤泽夫不仅不知恩图报，而且为了夺取尤泽夫的职业，反将他害死，但杨最后还是没有找到工作，他无法改变自己的命运，因此走上了绝路。

90 年代末，莱蒙特发表了长篇小说《女喜剧演员》（1895）及其续篇《发酵》（1896）和《福地》（1897—1898）。前者的主人公奥尔沃夫斯卡是一个有表演才华且富于理想抱负的青年女性。她父亲奥尔沃夫斯基是布科维耶茨火车站站长兼发货员，要把她嫁给一个新发迹的农业资本家格热西凯维奇的儿子安杰伊。奥尔沃夫斯卡不爱这个暴发户的儿子，违抗父命，离开家乡，去华沙参加了查宾斯基的剧团，当了一名演员。后来她在剧团的一次演出中，因领导对她不公，想要自杀，但被人救出。

奥尔沃夫斯卡回家后，认识和接触的都是一些庸俗可鄙或者性情古怪的人：车站管理员希维耶尔科夫斯基是个骗子，把骗来的钱拿去做投机买卖，大发横财。站长助理扎莱斯基从来不去上班，爱骑自行车，想在比赛中博得人们的赞赏，有时他还当众露出那双骑自行车的腿来自我夸耀，说他像爱老婆一样爱这双腿。奥尔沃夫斯卡很讨厌这些人，但又离不开他们。后来剧团团长查宾斯基又请她重返剧团，并且许诺她演莎士比亚的戏，可这时奥尔沃夫斯卡觉

得丢不下患精神病的父亲，她没有再回剧团，她的意志变得消沉了，后来仍嫁给了暴发户格热西凯维奇的儿子，同父亲一起，住在丈夫的领地里。作者通过女主人公的生活道路，塑造了一个从有才华、要求个性解放的强者走向平庸凡俗的典型，对她既有同情又有批判。

《福地》是莱蒙特的主要作品之一。这部小说以罗兹 19 世纪 80 和 90 年代的工业发展为题材，描写波兰资本家博罗维耶茨基和犹太资本家莫雷茨合股开印染厂，博罗维耶茨基对工人进行残酷的压迫，但表面上道貌岸然，有时假惺惺地关心工人，为乡里来的穷苦农民排忧解难,还提出了生产‘ 高尚化 ’的口号,所以在商品生产和市场竞争中占了优势，使棉纺厂犹太老板莎亚感到威胁很大。站在莎亚一边的犹太银行家格罗斯吕克想联合所有的犹太资本家来对付博罗维耶茨基。他看中了莫雷茨，打算让他成为他们在博罗维耶茨基内部的代理人，声言博罗维耶茨基搞生产“ 高尚化 ”是要破坏莎亚和整个罗兹棉纱工业的生产。可是莫雷茨比博罗维耶茨基和格罗斯吕克更加阴险狡猾，他表面上和老朋友博罗维耶茨基‘ 合作 ”,但又向银行家借贷 3 万马克长期不还，作为他在博罗维耶茨基厂里的投资，企图利用博罗维耶茨基缺乏现金，把他挤掉，以夺取工厂的所有权。格罗斯吕克开始没有看出莫雷茨对博罗维耶茨基的计谋，要他还钱，可是当他明白这一切后，便马上赞叹莫雷茨手段高明，于是两人即刻订好了合同和未来的行动计划。

博罗维耶茨基不知道莫雷茨背后的阴谋，一直很信任他。后来他去柏林，他的新建厂房突然被大火烧毁，保险公司的赔偿抵不了严重损失，莫雷茨幸灾乐祸，马上向博罗维耶茨基提出退股和要买他遭灾后的厂房的地皮，博罗维耶茨基这才看出莫雷茨的野心，一气之下和他断交。后来他有幸得到一个德国资本家米勒的帮助，重建工厂，并和米勒的女儿结婚。博罗维耶茨基虽重新获得了这块土地，但金钱和利益给他带来的不是幸福，而是烦恼和苦闷，他感到

失去了朋友，他有罪。小说围绕着这些情节，广泛地展现了当时罗兹整个工业社会的面貌，成功地塑造了一系列富于典型性的人物。90 年代的罗兹，是波兰和外国资本主义高度集中和发展的地方。从罗兹和以它为代表的波兰王国资本主义发展的过程中，可以看出如下几个特点：

一、一些资本巨头大都是新兴资产阶级的代表人物，他们出身社会下层，由于能够适时看准资本主义经济发展的规律，以各种投机取巧的手段谋取暴利，很快就发迹了。如小说中的莎亚，起初不过是一个小商店的掌柜，后来做红了陈货贱卖的生意，便开工厂，放高利贷，大发横财，成了罗兹的巨富之一。卡奇马列克本是贫苦农民，可是他和那些去城里做工的破产农民不同，他看到罗兹已“扩展到了乡下”,城里老板要建厂,就得‘大兴土木”,他没有去城里,而在乡下建起了砖厂,引进现代化设备,提高生产率,很快就成了暴发户。

二、资产者为了自己的生存和发展，对竞争的对手不惜采取最狡猾、最卑鄙和最残酷的手段。莫雷茨和博罗维耶茨基的关系就是这样，他和别人的关系也是这样。围巾厂老板格林斯潘要把女儿梅拉嫁给一个阔老板，他看中了莫雷茨，认定莫雷茨会霸占博罗维耶茨基的工厂，而莫雷茨通过索取嫁妆，又从格林斯潘那里捞了一大笔。在资本家眼里，金钱就是一切，连自己的女儿都可投入交易。

三、资本积累的主要手段是榨取工人血汗，这在它的最初阶段表现得尤为突出。19 世纪末的波兰王国，大批农民流入城市，曾出现劳动力过剩的现象，资本家把他们雇佣的工人完全不当人看。布霍尔茨是罗兹的头号资本巨头，可是他的印染厂劳动条件极差，工人的安全生产得不到保障。一个工人被机器砸死，厂主不负法律责任，不给死者家属抚恤金，他豢养的工头还强迫其他工人立即在这台机器上干活，穷凶极恶地要扣除全车间工人的工资，以赔偿被死者的血污染了的布料。布霍尔茨厂里的医生维索茨基曾经路遇的

一个工人,他的 4 个孩子有的被机器砸死，有的死于疟疾，没有一个活下来,他自己也因事故折断了腿,老伴无依无靠,孤苦零丁。别的工厂的情况也是这样。

资本家正是在对雇佣工人进行惨无人道的压迫和剥削的基础上获得大量财富，过着奢华无度的寄生生活。老爷太太、少爷小姐整天无所事事,头脑空虚,作风庸俗。男的一味勾引有夫之妇,女的则以逗狗为乐，凑在一起就酗酒，开下流舞会，人们对金钱顶礼膜拜，金钱又导致犯罪。莱蒙特以敏锐的洞察力分析和揭露了这个社会的阶级压迫、贫富不均、道德伦丧以及其他畸形现象产生的原因。

1902－1908 年间发表的长篇小说《农民》是莱蒙特最重要的作品。它分《秋》、《冬》、《春》、《夏》四卷,表面上是写波兰农村的一年四季，实际上它们象征着整整一个时代。小说的故事发生于波兰列普采村，以富裕农民波利那一家的生活经历为线索，在广阔的背景上,深刻反映了 20 世纪初沙俄占领者统治下波兰农村的社会面貌。这是作者对那个动乱时代生活的艺术概括，又是一部展现农村日常生活、风俗习惯和自然景物的史诗式作品，莱蒙特正是“由于他伟大的民族史诗《农民》”于 1924 年获诺贝尔文学奖。他是继显克维奇之后第二位获此荣誉的波兰作家。

小说展示的社会矛盾和斗争，主要表现在土地争夺和农民反对沙俄占领者对波兰实行民族压迫的政策上。列普采村以及和它毗邻的伏拉村虽然经过农奴解放，可旧的封建势力依仗沙俄占领者的支持，仍占有大量土地。资本主义发展所造成的阶级分化，使许多农民“祖父时代可以养 3 个人的田地，现在就不能不养 10 个人”了。他们不仅沦为赤贫，而且遭受政治压迫，因而被迫起来反抗，但资产阶级和地主为了维护自身的利益，对农民的反抗又采取了不同的态度。

《农民》第二卷《冬》的后半部,写伏拉村的大地主盗伐列普采

村农民公有森林的木材，激起了村民和工匠的愤怒，他们决定去森林里和地主进行搏斗。但磨坊老板等人和地主勾结，要把盗伐的木材运到城里卖钱私分。作者着重揭示了列普采村贫苦农民的这场反封建斗争的正义性，热情歌颂了他们在斗争中表现的英雄气概和勇敢精神。

柯勃司、柯兹洛瓦和村里许多长工及工匠马泰乌斯愤怒地控诉道“：我们村里的农民，四面受围，就像落在网里的鱼一样，四面八方都是大地主的田地，排挤得我们活也活不成了。”地主除占有大量土地外，还受到沙皇法律的保护。在法院对农民所有权的范围尚未作出规定之前，农民不许地主触动森林，但地主根本不加理睬，反而派骑兵来保护伐木工。农民因此明白了一个道理：不能“任人宰割”，必须“把压迫我们的人杀掉”。他们揭露富豪人家“只关心自己的利益”，“不会作出什么对老百姓有好处的决定”。虽然他们的手中只有镰刀、连枷、木棍、斧头，但凭借勇敢，终于在一场短兵相接的肉搏战中打败了地主武装。

在沙俄占领区的波兰农村，普鲁士占领者也常往这里移民，企图扩大地盘。在这些地区，农民又遭受普鲁士占领者的经济侵略。在第三卷《春》中，大地主借了德国人的钱，还不起债，不得不把波德尔赛农场的大片土地折价卖给德国人，这也遭到了列普采村农民的坚决反对。他们深知占领者的法律和监狱的威胁，却毫不畏惧地和德国人作面对面的斗争，愤怒地喊道：“带着你们的长裤子滚吧，见你妈的鬼去吧！”由于农民的斗争，德国人企图占领波兰土地的阴谋未能得逞。作者的意图在于突出农民保卫自己权益不受侵犯的决心和对土地的热爱。

在《夏》中，作者还用很大的篇幅描绘了列普采村农民为保卫祖国语言、维护波兰民族文化和沙俄占领者进行的斗争。沙俄当局决定在列普采村办一所用俄语教学的学校，遭到了农民的反对，而乡长、磨坊老板等却叫农民拥护当局。当区公署的文书出来宣读有

关文件时，农民马上回答说"：创办一所波兰语学校，哪怕一英亩要交半卢布的附加税，我们也投票赞成，创办其他学校，那就一个小钱也不出。"表现了农民誓与压迫者斗争到底的决心。

作者在描写农民反对占领者和封建压迫的斗争的同时，也揭示了斗争的曲折性和复杂性。在《冬》中，列普采村农民虽然打败了地主武装，但只过 4 天，沙俄当局就派来了法官和宪兵，将所有参加森林械斗的青年农民逮捕入狱，农民的斗争最后遭到失败。在《春》中，大地主因为农民赶走了企图占领波德尔赛农场的德国移民，表示愿与列普采村和解，提出将一部分庄园土地卖给列普采村，可是这个条件只有列普采村的富裕农民才能接受，贫苦农民没有钱买地，只能向不合理的社会提出控诉"：有人大腹便便，胖得路也走不动；别人却饿得要死，这像话吗？土地必须平分给我们大家。"但他们最终也无法改变自己贫困的命运。在《夏》中，农民反对当局下达的关于创办俄罗斯学校的文件时，区长马上出来叫村民"照命令办事"，结果这个决议反以多数在大会上通过。这说明农民中也有不少人屈服于当局的淫威。《夏》写于 1905 年革命后，它从一个侧面反映了波兰民族解放斗争曲折的过程。

《农民》不仅真实反映了 20 世纪初波兰农村的民族解放和反封建斗争的复杂性，还揭示了这一时期农村资产阶级和官僚统治者对贫困农民的残酷剥削和压迫。

小说主角波利那是列普采村仅次于磨坊老板的第二号大户，但因为他参加过 1863 年一月起义，受到爱国和民主思想的影响，在村里的表现和其他的资产阶级统治者大不相同：首先他对待长工不像磨坊老板和教堂琴师那么凶恶。他有一头母牛，一次在列普采村公有的森林里吃草，被大地主派来的守林人无理地赶了出来，这头母牛吓得生了病，难以救活，波利那一气之下便把它杀了。为这件事他曾诉诸法庭，但法庭由大地主控制，他的诉讼遭到失败，这促使他参加了农民的斗争。在森林的搏斗中，他受了重伤，后来

还付出了生命的代价。从这一点来看，他的这次行动不仅是出于对大地主的个人私怨，而且是为维护农民集体利益的责任感的表现。但波利那作为一月起义后出现的农村新兴资产阶级的代表人物，还持有许多陈旧落后的习俗和观念，他对古巴说：“长工并不是农民，每个人都有他的身份地位……你要安分守己。”他还是一个典型的守财奴，甚至不让子女继承他的土地和财产。为此，波利那在妻子死后,决定续娶,虽年近 6 旬，却看中了一个出身于富裕农民家庭的 19 岁的姑娘雅格娜。他娶雅格娜,除了她年轻漂亮,能够替他掌管家业之外，他知道她还可以从她母亲那里继承 15 英亩的田，这样他就可以增加土地。为了达到这个目的，他在婚前就答应把自己前妻陪嫁的 6 亩好地记在雅格娜的名下，可这马上遭到了儿子安蒂克、儿媳汉卡和铁匠女婿的一致反对。但波利那断然宣布一切由他决定，结果父子之间发生激烈冲突，直到后来两人都参加了森林里的斗争，他们之间的矛盾才得以和解。除波利那外，在安蒂克、汉卡和铁匠以及雅格娜之间也存在着尖锐的利害冲突，尤其是在波利那死后，他们在争夺波利那的土地和财产继承权上的冲突表现得更加激烈，在这场争斗中，也充分地暴露了他们不同的品德和个性。

安蒂克生活道路曲折，他在和父亲的冲突中最后失败，被赶出了家门，不得不和汉卡一起搬到岳父家去住，生活上遇到了很大的困难,可是他却整天游手好闲,无所事事,有时出外不知去向,还背着父亲、妻子，和年轻的继母雅格娜热恋。这不仅使汉卡十分痛苦，而且也加深了他和波利那的矛盾。后来，汉卡让他在磨坊老板那里当了雇工。从此他和贫苦农民接触很多，亲身体验到他们被压迫的痛苦，和他们一起参加了维护森林的斗争，在斗争中表现得很勇敢，后来被关进了沙俄的监狱。出狱后他终于改变了对汉卡和家庭不负责的态度，向妻子表示亲热，可他这时又抛弃了雅格娜。后来他继承了父业，下定决心要迎接新的生活，和祖辈一样，弯着腰肩

负起艰辛劳动的车轭，直到小彼得来接替他为止。他也没有脱离他的家庭出身和历史条件的限制，他离不开和他以及他的家庭有着千丝万缕联系的土地。

汉卡是波利那家一个顶梁柱式的重要人物，是小说中最突出的女性形象。她禀性刚强而又富于忍耐性，勤劳朴实而又聪明能干，对丈夫忠贞不二而又宽宏大度，孝顺长辈而又富于正义感，心地善良而又机敏过人。她不仅具有传统美德，而且被作者赋予了新时代妇女的许多优点，显得十分光彩照人。她和丈夫安蒂克一起被波利那赶出家门来到娘家居住，是她生活中最艰难的一段时期。由于安蒂克没有工作，她一个人挑起全家生活的重担，虽终日劳累仍入不敷出。后来她只好将她陪嫁的一头心爱的奶牛卖了，并设法给安蒂克找到了工作。她认为他只要有了工作，就会打消搞女人的念头。可是安蒂克虽在磨坊老板那里有活儿干，却依然和雅格娜来往频繁，使她深感丈夫不忠的可怕，但她依然真心实意地爱着他。

森林搏斗事件发生后，波利那受重伤躺在家里，不能管事，汉卡因此掌握了管理全部家务的大权。她知道波利那活不了多久，便十分警惕地守护着波利那的财产，铁匠夫妇因此视她为敌。可是汉卡根本不把他们放在眼里，首先，她作为家庭主妇，为波利那一家做出了最大的贡献，理所当然地受到家人的尊敬。再者，波利那这时已和安蒂克和解，也形成了对她有利的局面。所以她取得了波利那的信任之后，一切方面都占了主动。在波利那的土地和财产的分配和继承问题上，汉卡坚持要等安蒂克回来才能作出决定，在这之前，谁都不能动父亲的财产。此后她一次又一次地识破了铁匠的阴谋，挫败了他的进攻。

铁匠米哈尔是个极端狡猾、两面三刀的人，是作者无情鞭挞的对象。他在村里每次重大的斗争中，都站在上层阶级一边，甚至表现得比他们更恶劣。例如在森林的斗争中，他和磨坊老板都被大地主收买，力图阻挡农民的革命行动，可表面上又装出关心农民安危

的样子，等到事变已经无法阻止，他又去向地主告密，做出了背叛列普采村民的大坏事，给农民造成了严重的损失。在波利那家争夺土地和财产继承权的斗争中，作者更是有意丑化这个人物，他尽管十分狡猾，却总是陷于被动出丑的地位。

雅格娜是一个命运十分悲惨的女性。她本来心地善良，同情穷苦的老百姓，对他们施舍从不吝惜，和她那爱财如命的母亲形成了鲜明的对比。她和汉卡的矛盾主要是为了争夺波利那家里主妇的地位，而不是为了财产。从她个人来说，并没有想要继承波利那的财产。可是她生性放荡，因此在婚恋上就容易受骗上当，成了各种势力的牺牲品。她不仅是波利那父子争夺的对象，还曾被乡长和工匠马泰乌斯玩弄，最后落得身败名裂，遭到了村民们严厉的惩罚。

《农民》在揭露波兰农村的民族和阶级压迫的同时，也充分地反映了贫苦农民的悲惨命运。在列普采村，农民除受地主、资产阶级剥削压迫外，沙俄当局名目繁多的捐税、兵役以及高利贷者的敲诈勒索也层层压在他们头上，使他们几乎无法生存。他们有的被迫出外流浪,其中古巴、阿伽沙等遭遇最惨。古巴出身贫苦,父亲在地主家当过马车夫，自己参加过一月起义，母亲在起义爆发时被沙俄刽子手杀害，这是一个以鲜血和生命为波兰民族的解放作出了很大贡献的家庭，可是这一家人却祖祖辈辈当牛做马。古巴在波利那家扛了一辈子活，最后因为给波利那在森林里打野兔，被地主的守林人打伤了腿,流血过多,没有医治,死得很惨。阿伽沙年迈,身边没有亲人，终年行乞度日，死后的埋葬费也得靠自己生前积攒。巡礼乞丐罗赫平日为村民排忧解难，调解纠纷，讲述波兰的光辉历史，带头反对沙俄当局和德国移民，做过许多好事。当沙俄当局来逮捕他而被迫逃离列普采村时，他还要求贫苦农民“每一个人都准备为事业而牺牲”,并且充满信心地表示“:时机到了,便会有成千上万的人,从城市和乡村,从茅屋和庄园揭竿而起,一个接一个,不断地牺牲生命”,“给全国带来复活,带来正义和真理”。他的这些言

行对要求自由解放的列普采农民来说，无疑是很大的鼓舞。

1905 年革命失败后，沙俄占领者加剧了对波兰的民族压迫，莱蒙特不满现实，但又找不到出路，陷入了悲观失望。他在晚年，即 1909—1925 年间，仍创作了不少长篇和短篇小说。其中重要的有短篇小说《在普鲁士的学校里》（1909），作品描写一群波兰小学生如何反抗普鲁士教师强迫他们在课堂上用德语念祈祷文的斗争，表现了莱蒙特的爱国主义思想。长篇三部曲《一七九四年》（1911—1918）取材于 1793 年波兰在立陶宛格罗德诺召开的最后一次议会和科希秋什科起义。1793 年初，沙皇俄国和普鲁士在彼得堡签订了第二次瓜分波兰的条约，定于这一年 6 月 17 日召开的波兰议会上通过。开会期间，这个条约虽然遭到爱国议员的反对，但俄国驻立陶宛大使以武力威逼，终于得以通过。波兰第二次被瓜分后，爱国志士投入了祖国的救亡运动，翌年爆发了著名的科什秋希科起义。小说《一七九四年》以纪实的手法，再现了这一系列重大的历史事件，充分反映了波兰被侵略和瓜分灭亡的悲惨命运和波兰人民为了恢复民族独立所进行的艰苦卓绝的斗争。

总的来说，莱蒙特的创作艺术和热罗姆斯基一样，在继承传统现实主义创作方法的基础上，融进了现代派手法。他的长篇小说《农民》更趋向于传统现实主义，这是一部波兰农民生活的百科全书。它不仅以广阔的历史背景深刻揭露了列普采的民族矛盾和阶级矛盾，而且广泛地再现了农民的日常生活、传统文化和风俗习惯。有关这方面的描写涉及面很广，内容极为丰富。如农民的劳动、收割、婚丧大事、万灵节祭亡人、圣诞节的家庭娱乐、集市、酒店以及作者通过主人公罗赫所讲述的许多优美动人的民间故事等等，凡是农村生活中的一切，几乎无所不包，像这样百科全书式的作品，在热罗姆斯基的创作中是没有的。《福地》对城市的描写也是如此，在这里人们的工作、娱乐、社交、礼拜，和罗兹的市场、工厂、房屋建筑等等形成了一幅又一幅的城市风俗画。作者以宏观和微观

的视角，将波兰城乡的繁华盛景清晰、逼真而又全面地展现在读者面前，从许多富于真实感的细节描写中，透出了浓郁的乡土气息。

莱蒙特尤其长于写景，在《农民》中，关于一年四季变幻的景色描写，既表现了大自然雄浑磅礴的气势，又反映了各个季节不同的特色。而这一切又和农民的生活和劳动有着密切的联系。春天充满生机，“草木欣欣向荣，洋溢着温暖的芳香；众鸟悦耳动听地啼啭，条条沟渠里充满了蒲公英的金黄色，条条田塍变成了绣着雏菊的翡翠带子，而辽阔的田野上，星星点点地撒满了万紫千红。”在宁静的秋天“阳光照彻的尘埃蔚为金雾”，在“蔚蓝的天空里，大朵大朵的白云零零落落地飘来浮去”，把读者带到一片富于抒情诗意的天地里。夏季气候变化莫测，有时一切都是那么“美丽得惊人！……温暖的微风，饱含着无数鲜艳花朵的芳香”，但在酷热久旱之后，“马铃薯干瘪得像榛子那么大”。顷刻之间“便卷起了狂风，尘灰密集成团，涡卷盘旋着上升天空”，“霹雳一个紧接一个打将下来”，“雨水像瀑布似的倾泻而下”。冬天“成千次的旋风不断地跳着妖魔之舞，成千个雪球被风从平原上卷起来，一路上翻滚而去，像是旋转着又大又白的纺锤，……接着却突然崩落，发出纷乱的轰然巨响。”《农民》是一面时代的大镜，它包罗万象地照出了这个时代人们的生活、斗争、思想、情趣和所处的环境，并且赋予它们以浓郁的诗情画意。

《福地》则主要以象征表现它的主题。作者对所痛恨的人物和社会现象总是在外形上以象征和夸张来进行讽刺。如布霍尔茨这个罗兹的首富表面上十分凶恶，实际上只不过是一个病入膏肓、行将就木的人。莱蒙特的意图显然不是单指这个阔老板生病，而是象征整个靠榨取千百万工人血汗起家的资产阶级已经腐朽没落，必将走向灭亡。特别是布霍尔茨的私人医生用砒霜疗法给他治病，说什么“类似的病用类似的方法治疗对人的体质来说是最适合的”，这就暗示了对社会邪恶只有一个解决办法，就是以毒攻毒，把它消

灭。有的象征是和人物的动作和思想感情的变化联系在一起的，如小说对罗兹上流社会人士看戏那个场面的描写：有人报告经济行情恶化，在资本家中间引起了不安，可这对那些坐在戏院廉价座位上的普通市民却威胁不大，他们仍在聚精会神地看戏，欢笑喝彩。这就狠狠地刺激了那些忧心忡忡的百万富翁。莱蒙特写道：“这笑声宛如从二楼泻下的一片水浪，像瀑布一样轰隆隆地响着，洒泼在池座和包厢里，洒泼在所有这些突然感到心绪不安的人的头上，洒泼在这些躺在天鹅绒座位上，身上戴满了钻石首饰，自以为有权力,自以为伟大而藐视一切的百万富翁的身上。”这些风趣、形象和富于讽刺意味的描写透出了作家对资产者的蔑视。

瓦茨瓦夫·贝仑特(1873—1940)是一位在塑造了众多有悲观颓废情绪但又有反抗精神的知识分子形象的作家。贝仑特出身于华沙一个市民家庭，1890 年在慕尼黑大学学习期间，和当地文学界接触甚多。19 世纪 90 年代末，他定居华沙，有时去克拉科夫、扎科潘内，或短期出国访问，到过奥地利、意大利和德国。早期发表的短篇小说如《教师》(1894)、《星期天》(1894)和《在丛林里》(1896)大都描写主人公和他们所处环境的矛盾以及他们悲观主义的处世态度。

长篇小说《朽木》(1903）塑造了三个崇尚非理性主义艺术的艺术家形象：演员波洛夫斯基，记者耶尔斯基和画家帕夫卢克。他们厌恶都市居民和都市文化，认为这种文化庸俗而千篇一律，已经形成一个固定不变的模式。他们虽都住在西欧某个城市，但与周围环境隔绝，孤独地生活。他们认为只有在孤独中才能创造非理性的艺术，只有创造这种艺术，才能脱离毫无意义的现实。可是他们又不具备创造这种艺术的才能：波洛夫斯基只会演丑角，不会演正剧。耶尔斯基只会搞消息报导，作广告宣传，最多也不过报导一些耸人听闻的消息，迎合都市居民的趣味。帕夫卢克有创作热情，但在创作中又摆脱不了来自外部世界的生活模式或道德规范的束缚，总

觉得无法按照自己的意图去完成一个作品。因此他们只能在孤独中承受最大的痛苦，最后一个个在绝望中自杀。小说真实地反映了普日贝谢夫斯基等所宣扬的非理性主义艺术和群众以及群众文化之间的对立。在作者看来，这些崇尚非理性主义的新潮艺术家既轻视群众和群众文化，又创造不出高贵的文艺作品，因此对他们进行了嘲讽。

长篇小说《秋播》（1911）的故事发生在一个晚上，涅曼男爵在华沙的府邸里聚集了许多不同身份的人，除主人和妻子海仑娜（列拉）之外，有海仑娜的祖父科米耶罗夫斯基和叔祖父米哈乌，有波列斯瓦夫和年轻的女友尼娜，有女画家奥娜，有女教师万达，还有从克拉科夫来的教授和神父、立陶宛和乌克兰大庄园主的代表、波兰王国工矿企业的代表、大学生、诗人、音乐家和歌剧明星等等，几乎包括波兰社会所有阶层的代表。他们自由地活动在府邸的客厅、办公室、图书馆、台球室和其他房间里，叙说个人的经历。所有在场的人都对波兰现实表示不满，认为在这个社会中，人们只知道享乐，对民族命运毫不关心。可他们自己也与现实隔绝，处在一个封闭的圈子里，这样的空谈当然不会有什么结果。

后来他们听到了日俄战争爆发的消息，才离此而去。第二天，万达、尼娜、米哈乌、波列斯瓦夫和克拉科夫来的教授一起来到华沙克拉科夫城郊街，遇到了游行示威的队伍。游行队伍遭到哥萨克军警的镇压，许多人被逮捕和枪杀。万达、米哈乌和尼娜参加了游行，也被抓走了。教授随身携带了护照才得以脱身，这次事件使他认识到只有斗争才能拯救社会。他看见万达走在被逮捕者的前面，就像希腊神话中的丰收女神一样，象征着民族的复兴。作者在革命中，在西伯利亚流放者的反抗斗争中，看到了社会走向光明和恢复民族独立的希望。贝仑特的最后一部小说《活石》（1918）以中世纪某城市为背景，展示两种生活和文化形式的对比。在贝仑特看来，一个中世纪城市，居民干什么都循规蹈矩，对新鲜事物缺乏敏感，

社会发展处于停滞状态。后来一群流浪艺人来到这里，有杂技演员和舞蹈演员、说书人、诗人和画家等，他们代表文艺复兴早期的艺术形式。由于他们过的是流浪生活，行动自由，见多识广，思想开放，能够经常获得新的创作和表演的灵感。女人在普日贝谢夫斯基的戏剧中是罪恶的诱惑，可是这里的诗人却把她们看成是诗的化身，画家看了圣母像后，才画出了最好最美的图画。杂技和舞蹈演员及说书人的演出在居民中引起了轰动，给这座城市注入了新的活力。这说明文艺复兴无论在人们的思想状态，生活方式上，还是在艺术上都胜过了中世纪。总的来看，贝仑特的世界观和文艺观同波兰现代主义文学思潮大相径庭，他认为一个人不论什么出身和职业，都不能把自己关在一个封闭的小圈子里，不与外界接触，而应当到广阔的世界里去，到群众中去，参加群众性的革命斗争，才能增长自己的知识和才干，为民族的复兴和民族文化的繁荣做出贡献。

弗瓦迪斯瓦夫·奥尔康(1875—1930)出身于大波仑巴农村一个山民的家庭。他少年时期由于家境贫寒，在克拉科夫中学毕业后就辍学了，后来一直务农，从小对加里西亚农村的社会状况就深有了解。奥尔康年轻时酷爱文学，虽住在农村，但和克拉科夫的文艺界和新闻界联系密切，经常参加他们有关新文艺问题的讨论，有时还和他们一道出国访问，到过意大利和瑞士，和加里西亚一些工人和农民运动的领导人也有接触，受到过他们革命思想的影响。

奥尔康不同意普日贝谢夫斯基等人的“为艺术而艺术”的观点，他说“我根本不愿去攀那令人晕眩的‘绝对高峰’，那里表面上看有广阔的思想天地，但实际上很狭窄，我有我的整个农民的世界和辽阔空旷、灰色的处女地。”可见他一开始就选择了他所熟悉的农村生活为创作题材，这表现在他早期发表的两部短篇小说集——《短篇小说集》(1898)和《在悬崖上》中。如其中的《外出谋生》和《命运》等短篇描写农民不堪饥饿和贫困的折磨去外地或国外挣

钱谋生,但他们无论到什么地方,也摆脱不了贫困。《来自戈热茨人的国度》写农民和贵族的一场争夺森林的斗争。戈热茨人的村子里有个伯爵要盗伐农民公有的森林，农民去报告村长，村长主持公道，不准伯爵盗伐。伯爵便写信请求奥地利占领者当局的支持，当局马上派来了军队，把村长打死。这和涅姆耶夫斯基的作品以及莱蒙特的小说《农民》中反映的情况是一样的，但在奥尔康的小说中表现得更严重，因为伯爵勾结占领者甚至可以将农民选出来的一村之长活活打死。这说明不管是沙俄占领者还是普鲁士和奥地利占领者，虽然表面上也作出了一些维护农民利益的法律规定，但为了巩固在波兰的殖民统治，必然依靠投降并支持他们的波兰封建势力，因此在封建贵族和农民争夺土地和森林的斗争中，他们总是站在前者一边，对农民进行政治压迫。

长篇小说《雇农们》(1900)是奥尔康最重要的作品。故事发生在加里西亚农村一个叫科尼内克的村庄，雇农玛尔戈希卡和她丈夫在地主黑巴家扛了 6年活。丈夫死后,儿子尤泽克出外谋生,长期没有音讯。等儿子挣钱回来见母亲时，母亲已悲惨地死去。小说刻画了两个凶恶的地主形象：一个是黑巴，另一个是女地主萨特洛娃。黑巴是个地主兼资本家,不仅有大量土地,还经营磨坊,并在村里一条小河边开了一个锯木厂，雇了不少工人。玛尔戈希卡和丈夫因为在他的地里盖了一间房，他便以此为由，叫他们长期无偿地干活，而且对他们十分凶恶。一个冬天，玛尔戈希卡去黑巴的锯木厂，打算搞点锯木屑回家取暖，被他痛骂一顿。另一次，玛尔戈希卡生病，女儿卓霞想在黑巴的磨坊里拿点面粉给母亲吃，又被他打伤。这对农民夫妇因为劳累过度，长期不得温饱而死在他的地里。

黑巴是一个非常自私的地主，他在任何情况下都不让别人超过他，即使对亲生儿子也是这样。儿子雅谢克是个心灵手巧的工匠,会修磨,做车轮子,打铁,还会修表和手风琴,在科尼内克很出名，许多村民都来求助于他，因此他挣了很多钱，这便引起了黑巴

的妒忌。后来，雅谢克也开了一个锯木厂，它所处的位置正好在黑巴的锯木厂下边。黑巴为了不让儿子抢他的生意，便在上边设置闸门，将河水堵住，使雅谢克的锯木厂的机器没有水力带动，无法开工。可是雅谢克在村民的支持和帮助下，还是开工了。黑巴知道后，便趁雅谢克不备，突然开闸，让河水冲进了他的锯木厂，不仅毁了所有的机器，而且还把他压死了，父子间的冲突造成了悲剧。

萨特洛娃没有黑巴那么凶恶，但比黑巴更狡猾，她表面上对长工十分"和善"，可常以宗教信仰欺骗农民。贫农阿格涅什卡在她那里长年扛活，安分守己，后来萨特洛娃不需要她了，严冬季节就把她扫地出门，还说这是天主对她怠惰的惩罚。萨特洛娃还是个典型的守财奴，就像《农民》中的波利那一样，为了不让儿子继承财产，竟然不准他结婚。奥尔康描写的这些农村统治者的形象，无论在思想上还是作风上都表现得十分野蛮和落后，他们为了巩固自己在经济和政治上的统治地位，对包括亲人在内的任何人都不惜采取最凶恶的手段。

此外，在科尼内克村，由于阶级压迫而产生的等级观念，长期以来，不仅在统治阶级中，而且在所有的农民中，都是根深蒂固的。一次，村民在酒店里唱歌跳舞，玛尔戈希卡的儿子尤泽克偶然进来，遇见了地主黑巴和他另一个儿子索贝克，他们对他说："酒店不是农民娱乐的地方"，"我们不和乞丐跳舞。"在场的人跟着黑巴一起嘲笑尤泽克，把他气走了。尤泽克不甘心于自己所处的社会地位，决心离开母亲，去外面挣钱，他以为这样，就可以使他和母亲不再受到欺侮和压迫，可是他和母亲却落得更加悲惨的结局。这说明在封建势力仍占统治地位的农村，封建阶级有特权保证他们的社会地位，农民单靠参与经济地位的竞争，是不能求得翻身解放的。小说《雇农们》深入揭露了波兰农村封建压迫产生的历史根源，这在当时的文学作品中是不多见的。可是小说的结尾，黑巴看到人们在埋葬玛尔戈希卡时，感到自己应当受到良心的责备；他走到小河

边，看见雅谢克仍在他的锯木厂里，不敢进去。他还看见河那边有一栋房子,全村的农民都聚集在那里,便自言自语道“:这是一个雇农的世界。富人和穷人一样，谁都免不了死，只是不知道下一个轮到谁？”这种写法似乎不符合主人公性格发展的逻辑，说明作者虽然看到了加里西亚农村严重的封建压迫，但找不到改变这种状况的办法。

长篇小说《在岔道上》(1903)的主人公弗兰内克·拉科奇是一个农民的儿子。他在城里读书时接受了新思想，回到家乡后，对波兰农村的状况进行了认真的调查研究，认为农村贫困的根源在于小农经济生产率太低。资本主义的土地兼并使富者更富，穷者更穷,富者拥有一切,穷者一无所有,只有走农业集体化的道路,才能改变农村落后和两极分化的状况。农业集体化要求所有的农民都参加集体劳动，土地归集体所有，劳动果实平均分配。这不仅可以消灭人剥削人的现象，而且可以有计划地使用劳动力，让一部分人从事农业劳动，另一部分人开办工厂，通过发展工业，形成强大的技术力量，来提高农业劳动生产率。生产率提高了，就可以积累资金,用于普及教育,培养和造就农民自己的农艺师、教师和医生,提高农民的物质和文化生活水平。只有这样，才能使农民摆脱贫困，走上幸福的康庄大道。

拉科奇的设想比热罗姆斯基的小说《罪恶史》中的博增塔所提出的设想更加完美，但是这种设想在当时加里西亚农村封建势力还十分强大的情况下是实现不了的。当他把计划在村会上提出来后，不仅贵族地主强烈反对，而且农民也没有任何反应。拉科奇一人孤军奋斗，只能以失败而告终。从奥尔康的这些作品可以看到，他作为一个出身农民的作家对封建压迫有切身的体会，热切希望改变波兰农村落后的面貌和农民被压迫的命运。在当时的革命思想的影响下他曾有过美好的理想，但是他又深感这种理想实现不了,所以在思想上产生了矛盾,感到痛苦和茫然。实际上,他的理想

只不过是一种美好的幻想，不仅在当时而且在今天也是实现不了的，它也不可能引导农民走上幸福的康庄大道。

奥尔康因为对波兰农村的社会生活深有了解，他的作品善于通过典型环境的描写，塑造富于典型性格的人物。他笔下的人物无论出身、性格、外貌和语言都具有很大的真实性。他还善于运用加里西亚农民的方言，使作品富有浓郁的乡土气息。

安杰伊·斯特鲁格(1871—1937)原名塔杜施·加维茨基。他出身于卢布林一个爱国贵族的家庭，曾就读于普瓦维的一所农业专科学校，由于参加爱国组织，在农民中宣传爱国主义思想，于1895年被沙俄当局逮捕入狱，后来又被流放到俄国的阿尔汉格尔斯克。回国后，斯特鲁格参加了波兰社会党。1905年革命期间,负责主办该党的机关刊物《人民报》和《农业工人》,领导该党农村工作部的工作。革命失败后，他去巴黎旅居了7年,第一次世界大战期间，曾参加毕苏茨基领导的兵团，为波兰民族的独立而战。波兰独立后，斯特鲁格继续参加波兰社会党的政治活动，1934年当选为波兰保卫人和公民权利联盟中央执行委员会委员，成为国际左派运动的著名活动家。

斯特鲁格不仅是一位爱国者和无产阶级革命活动家，也是一位革命作家。他的早期作品如短篇小说集《地下活动的人们》(1908—1909)、《我们的父辈》(1911)、长篇小说《明天》(1908)、《一颗炮弹的历史》(1910)、《相片》(1912)等都以波兰民族解放运动和无产阶级革命斗争为题材。这些作品不是按照某种创作的公式单纯地歌颂英雄的美德和暴露敌人的残暴，而是力求真实地反映波兰民族解放运动和世纪初革命斗争的艰难曲折，以及参加者的复杂心态。作者生动展现了他们所处的十分残酷的斗争环境和各种行动的表现，对他们的精神状态以及导致这种状态产生的潜在心理活动作了深入细致的刻画，赋予波兰革命文学和小说创作以更丰富的内涵。例如小说《除夕》是一篇富于象征性的作品,主人公汤斯基

是波兰社会党党员，在华沙除夕的夜晚，被沙俄间谍跟踪。作者侧重写他在逃跑过程中的各种心理状态：有时他感到这个间谍就从身边走过而十分害怕，但又觉得这不过是一个沙俄机关的公职人员，对自己没有威胁；有时又感到这个间谍离自己一定很远，但又听到他好像追上来了，而在西伯利亚流放时脚上患的风湿病正在发作,他逃脱不掉了。他心中的失望、退缩和希望、奋进的情绪交替出现。每当失望和退缩的情绪涌上心头，他就觉得自己好像处于昏迷不醒或者梦幻的状态，而当他醒过来时，又看到了希望。经受了一夜的逃亡之苦后，汤斯基终于迎来了翌日的黎明，他在一条小巷子里突然发现一个人睡在一栋半倒塌的破房和一栋盖起了一半的新房之间的平地上,便对他说:"你的孙子不会像你这样,像一只没有窝的狗似的躺在街上。"小说以意识流手法虚构情节，表现了很深的内涵:"除夕"这个字的拉丁文意思是'夜晚的感受'或'失眠'。对主人公汤斯基来说,只有在他'失眠'也就是醒悟的时候,他才感到有了希望而勇于奋进。他一生曾目睹"暴力压迫正义，个人压迫社会,罪恶和欺骗压迫善良和真理",但他终于醒悟了,看到了祖国的未来。为了给祖国和人民谋福利，要永不停息地工作和战斗。他认定这栋旧社会的破房会倒塌，将有一栋新房来代替它。他自己虽不一定能够看到新房的建成，但他相信孙辈一定能够住在这栋新房里。

长篇小说《一个炮弹的历史》以 1905 年革命失败为背景。波兰社会党人为了将民族解放斗争继续进行下去，决定在波兰王国进行恐怖活动。他们成功地暗杀了几个沙俄警官，引起了沙俄占领当局极大的恐慌，也招致了占领者对革命党人更加残酷的镇压。但社会党人并不害怕，他们继续在人群中散发革命传单，组织游行示威。与此同时，波兰社会党作战部的领导人之一列昂在罗兹和华沙又策划了一次暗杀沙俄总督的行动。他将一颗炸弹秘密交给他所领导的罗兹和华沙城乡的社会党人，让他们不断地转运藏匿，希望

找到机会炸死总督。参加这次活动的社会党人很多，但各自的表现不同，有的成功地完成了传递炸弹的任务，而且在示威游行中发表激昂慷慨的演说，表现了一个革命者的英雄本色。有的在转运炸弹的过程中被沙俄宪警发现，遭到拘捕和审讯，但在敌人面前始终没有暴露炸弹的秘密，临刑前还写信告诉妻子炸弹藏匿的地方，叫她交给可靠的人。也有人经不起残酷斗争的考验，对恐怖活动感到害怕，以至患癫病死去。炸弹最后传到裁缝托马什·巴奇卡手中,他参加过罢工斗争，但把他的阶级仇记在他的老板身上，他将炸弹向老板扔去,炸弹没有爆炸,反被敌人发现,他最后在绝望中自杀,一场社会党人暗杀沙俄总督的预谋遭到了失败。小说的情节紧张、曲折、引人入胜，比较典型地反映了20世纪初波兰社会党人进行民族解放斗争和革命活动的方式。作者是波兰社会党党员，深知他们的活动方式脱离人民群众，即使成功地暗杀几个沙俄占领者的首脑人物，也不可能推翻沙俄在波兰的殖民统治。

波兰独立后，斯特鲁格像热罗姆斯基一样，原寄希望于民族的复兴和劳动人民处境的改善，但很快就对现实感到失望。他在20和30年代，除了继续参加波兰社会党的政治活动外，还发表了不少有价值的作品，其中影响最大的是长篇小说《马列克·希维达的一代》(1925)。这是一部自传体小说，主人公普热茨瓦夫·波尔索夫斯基就像作者本人一样，出身于贵族家庭，年轻时参加波兰社会党，到过克拉科夫、扎科潘内和巴黎。他对占领者统治下的黑暗现实不满。革命失败后,他看不到民族解放的未来,有时陷入幻想,在幻想中所看到的人都是那么滑稽可笑，那么疯狂，对周围的一切感到厌恶。第一次世界大战爆发后,他参加了毕苏茨基的‘兵团”,他一生除从事革命工作外，也创作小说。波兰独立后，他原以为可以马上建立一个美好的社会，可是后来看到独立后的现实并不是想象的那么美好，因此他要写一部真实反映波兰独立后社会状况的小说。小说中有几个是他的同代人：一个是他学生时代的好友，现

在成了大土地所有者的波特维德。波特维德要把土地分给农民，却被看成是疯人，人们要把他送进疯人院。另一个是改革家斯库尔尼克，曾对如何发展国民经济作过深入的调查研究，可是他的这种研究反被认为损害了国家利益，为此遭到迫害，不得不逃亡国外。军官希尼亚特要为波特维德和斯库尔尼克的遭遇鸣不平，又被资产阶级法庭指控在军队里进行“布尔什维克宣传”和“带有民族共产主义色彩的反国家活动”，被当作政治犯逮捕入狱。在斯特鲁格看来，独立后的波兰在对待革命者、爱国者以及一切有正义感的人和占领者统治下的波兰没有两样。阶级压迫依然存在，旧的社会秩序并没有改变，任何企图改变的尝试都会遭到残酷的镇压。斯特鲁格为一个自由、民主和正义的波兰奋斗了一生，但他最终也没有看到这个目标的实现。他的创作不仅反映了波兰革命者为了这个目标进行的艰苦卓绝的斗争，而且深刻揭示了他们的失败和失败的原因。在波兰 20 世纪的革命文学中，斯特鲁格的创作占有重要的地位。

瓦茨瓦夫·先罗谢夫斯基(1858—1945)是一位无论在个人经历还是创作上都与众不同的作家。他生于华沙，父亲由于参加 1863 年一月起义被捕入狱，他是在母亲抚养下长大的。早在中学读书时他就参加了秘密爱国组织，被学校开除，此后开始走向社会，独自谋生，并且较早地接受了无产阶级革命家宣传的社会主义思想。1879 年,才满 20 岁的先罗谢夫斯基因为参与革命思想的宣传被沙俄当局逮捕入狱，翌年又被流放到西伯利亚，几经易地，于 1887 年定居在雅库特民族地区。流放刑满后，他于 1892 年来到伊尔库茨克,创作了长篇小说《林边》,1897 年去克里米亚和高加索旅游,发表了短篇小说集《陷阱》。第二年他回到华沙,结识了斯泰凡·热罗姆斯基等许多知名作家和波兰社会党人，1900 年,因参加华沙为密茨凯维奇纪念碑落成而举行的示威游行，再次被沙俄当局逮捕入狱，后来被遣送到伊尔库茨克，不久在那里得到了地理

考察协会的资助,以科学考察的名义,去日本、朝鲜和中国访问,后经暹罗、埃及和意大利,于 1904 年回到华沙。这期间，他创作了一系列反映中国、朝鲜、日本等国人民生活状况的小说和报告文学作品,其中主要的有《中国小说集》（1903）和《去远东》（1904）等。1905 年革命爆发后，他在加里西亚参加民族解放斗争。第一次世界大战期间，他参加了一个爱国组织，为波兰民族独立而战斗。波兰独立后，他曾先后担任参议员和波兰科学院院长等职。

先罗谢夫斯基的早期作品主要反映西伯利亚流放期间当地人民的生活状况，以及包括他自己在内的波兰流放者们的处境。有的作品具有自传性质。如长篇小说《林边》,主人公是一个贵族出身的俄国人巴维尔，当过沙皇的侍从，一次因酗酒过多而激怒了沙皇，被流放到西伯利亚雅库特族人居住地安第。这里有个富人安杰伊对同族邻居十分友好，每当安第年成不好，闹饥荒，他都尽力给予帮助。巴维尔来到这里后，安杰伊热情地把他接到自己家里居住。巴维尔是个慷慨大方不计小利的人，把他从彼得堡带来的茶叶、糖、面粉等全都分送给周围的穷人，使人们对他产生了好感。他原以为，人类总是不断进步，人的道德总是不断完善，可是他因为不适应安杰伊家的起居饮食和生活习惯，加之自己不通雅库特族的语言，平日感到孤独和烦闷，有时一个人在房间里看书或者出外打猎，让安杰伊一家到处寻找。后来他向当地政府提出返城的要求，但遭到了拒绝。这部小说是先罗谢夫斯基在他流放西伯利亚最艰难的年代里写的，迫于沙俄书刊检查制度的干涉，不能直接反映波兰流放者的生活实况，但在对主人公的描写中，可以看到他当时思想很苦闷，周围的雅库特族人不管是富人还是穷人都关心和帮助他，而他却要离开这里。先罗谢夫斯基的苦闷当然不是因为对这些善良的雅库特族人有什么不满，而是因为他在这里脱离了他曾为之奋斗的波兰民族解放事业。他急需回到祖国去，重新投入火热的战斗，但却没有这种可能。除主要人物巴维尔外，小说还刻画了一

系列性格各异的雅库特人，对他们的风俗习惯作了生动的描写。在一些篇章中，作者以广阔的背景展现了西伯利亚险恶的自然环境和它给雅库特族人的生存带来的威胁。但他同时也看到了雅库特人战胜大自然的决心，坚信美好光景必将来到。

短篇小说集《陷阱》是描写西伯利亚雅库特族人风土人情的另一部重要作品，其中有几个短篇反映了波兰流亡者的情况。他们都有过一段痛苦的经历，在艰苦的环境中坚持和沙俄压迫者进行斗争，但其中也有少数人和当地居民发生了尖锐的矛盾，先罗谢夫斯基对这深有了解。他在作品中，对人对事大都采取客观描写。如在《哈伊拉赫》中,主人公科斯迪亚自称是一个来自‘南部斯拉夫国家的人”，但人们不知他是怎么来到西伯利亚雅库特人中的。当地政府让他住在一家贫困的雅库特人家里，这家主人哈得奇并不欢迎他，明确表示要他到富人家里去住，科斯迪亚不但没有走，而且爱上了哈得奇的妻子凯列梅斯，哈得奇知道后，一气之下，和他进行决斗。后来科斯迪亚因为没有得到凯列梅斯，竟将她杀害。科斯迪亚平日爱唱一首“只有监狱里才唱的歌”，这说明他是一名被流放到西伯利亚的政治犯，小说没有说明他堕落犯罪的原因，但从这个人物的描写中可以看出在当时流放西伯利亚的政治犯中，情况是很复杂的。《诸神的祭品》中的故事发生在西伯利亚一个多民族的村庄，富有的塞尔迪倩是顿古兹族人，对村里雅库特族的穷苦人十分友好，经常给予各种救济和帮助，因而受到他们的尊敬。有一次，塞尔迪倩家举行酒宴，请了村里的许多人。正当他们尽兴吃喝，欢乐歌舞的时候，突然来了一个巫人，散布迷信，指责塞尔迪倩长期没有向雅库特族人说明自己的出身，塞尔迪倩即刻向众人表示道歉，然后自杀。这时一位老者奥尔顿加巴突然挖出死者的心，把它放在自己手上,对天说道“: 诸位神明,保佑我们吧 如果我们长的是这么一颗心,我们就不会堕落,这是一位斗士的心。”小说以象征的手法暗示在西伯利亚一些少数民族中存在着尖锐的矛盾，但塞

尔迪倩却有一颗善良的心，而且他以牺牲这颗心的代价，感化了不同民族的弟兄，使他们从此互助互爱，和睦相处。

在先罗谢夫斯基的《中国小说集》中,最著名的是长篇小说《洋鬼子》。作者到过中国,对 19 世纪末半封建和半殖民地中国的国情深有了解，他把中国当时发生的一些事以极大的热情和鲜明的立场反映在作品中。主人公布热斯基出身于波兰一个爱国贵族的家庭，他舅父、大富商希涅特茨基介绍他参加了一个去中国的所谓科学和贸易考察团，在营口参加希涅特茨基开设的一家茶叶公司的经营管理。布热斯基到北京后，结交了中国举人王西陵，并把他的全家带到营口，安插在公司所属茶叶农场里当监工，公司经理对中国人进行残酷的剥削，王西陵也成了帮凶，激起了工人的反抗。反抗发展到暴动，并且得到市民的支持。这样，由公司工人和营口市民参加的反对外国殖民主义者及其走狗压迫的革命运动爆发了。营口的义和团战士也参加了斗争，并且站在前列。外国资本家在满清卖国政府的支持和配合下，对中国人民进行镇压，可是义和团战士和营口的工人阶级没有屈服，经过一场浴血战斗，终于把殖民主义者赶出了国门。

小说对殖民主义者进行了批判和谴责，热情讴歌了义和团和中国工人的反帝反封建的革命斗争。这个科学贸易考察团就是由一些欧洲殖民主义者组成的，早在去北京的途中，他们就勾结沿途城市的中国封建官僚，强迫平民给他们当保镖，对保镖任意打骂，曾激起他们的强烈反抗。在营口的茶叶公司里，经理宣称没有比中国工人更驯良的工人，他们什么也不要求，把劳动看成祷告一样，对他们不能让步。在公司所属的茶山里，外国资本家收买汉奸充当走狗，强迫工人进行超负荷的劳动，把中国人当成他们的奴隶。中国工人和义和团对殖民主义者表现了极大的仇恨，他们责问洋鬼子，你们为什么跑到我们美丽的国家来杀人？你们的知识和文明就是掠夺和杀人！他们充分意识到自己斗争的正义性，面对西方的洋

枪洋炮，没有表现出丝毫的畏惧。与此相反的是，满清卖国政府在斗争中完全站在外国资本家一边，一方面镇压工人和义和团的反抗，疯狂屠杀革命者，另一方面又把他们从劳动人民身上榨取的血汗奉献给洋人，邀功请赏。在这里，先罗谢夫斯基虽把肇事者写成是来华的波兰资本家，但实际上，他指的是西方殖民主义者，因为波兰和中国一样，当时也是遭受异族压迫的国家。他用中国人民称呼西方殖民主义者的洋鬼子作为小说的题目，就清楚地说明了他是从中国当时遭受西方殖民主义者的侵略和压迫的实际情况出发的。

先罗谢夫斯基不仅了解半封建半殖民地中国的国情和中国人民反帝反封建的革命斗争的性质，而且作为一个亲自遭受沙俄民族压迫、参加过波兰民族解放斗争的作家，他在创作这部小说时，不能不想到自己被迫流亡的不幸命运和早已沦亡的祖国，在思想上产生共鸣，因此他对殖民主义者的痛恨和对被压迫的中国人民的同情是很自然的。他的这种思想感情几乎反映在整个作品中，尤其突出地表现在对主人公的刻画上。布热斯基来到中国后，对中国人处处表示友好和尊敬，赞扬中国人是有教养的民族；在北京，他努力学习汉语，决心进一步了解中国；在营口的茶叶公司里，他反对资本家压迫中国工人，反对殖民主义者镇压义和团运动，他说："我没有看见欧洲给中国带来什么繁荣，他们在这里唯一干的，就是千方百计地攫取利润，我们有什么权利杀他们？就因为他们不让我们来到他们的国家吗？"

此外，先罗谢夫斯基出于对中国的热爱，对中国的风俗习惯也观察得很仔细。如小说中布热斯基在王西陵家过春节的一段描写，把节日前打扫房间和院子、除夕守岁、放鞭炮、大年初一拜年，正月十五耍龙灯等都写得栩栩如生，使读者感到这段描写好像是出自一个中国作家的手笔。

第二章
波兰独立后到第二次世界大战期间的文学

第一节　概论

波兰 1918 年恢复国家独立后，波兰人民包括许多爱国作家为自己的民族获得自由解放而欢欣鼓舞。但是随着时间的推移，国内各种矛盾又暴露出来，并且日趋尖锐。 1926 年 5 月 12 日，尤泽夫·毕苏茨基发动军事政变，成立了萨纳奇亚政府。在 20 年代末和 30 年代初，资本主义世界性的经济危机袭击波兰，使工厂大批倒闭，失业人数增加，各地相继爆发大规模的罢工。毕苏茨基于 1935 年死后，德国法西斯又对波兰开始形成日益严重的威胁，萨纳奇亚政府却对法西斯丧失警惕。德国法西斯于 1939 年 9 月 1 日晨，向波兰发动大规模的武装进攻，苏联军队也于 9 月 17 日越过苏波边界，趁机占领西乌克兰和西白俄罗斯这些当时属于波兰的领土。波兰军队奋起抵抗，但和法西斯德军相比，毕竟力量悬殊，经过 36 天的战斗，终于失败，波兰再一次遭到灭亡。

在德国法西斯侵占波兰期间，侵略者肆无忌惮地焚烧城市和乡村，屠杀了数百万波兰人。波兰政府被迫流亡国外，首先去法国，后来到了伦敦，但它所领导的国家军和农民营留在国内，坚持反法西斯抵抗运动。这个政府奉行‘两个敌人’的政策，宣布波兰不仅同德国作战，而且不承认苏联对西乌克兰和西白俄罗斯的占领。1942

年，波兰工人党宣告成立，在它的领导下，建立了波兰人民近卫军，在国内开展游击战，以各种方式有力地打击敌人。一部分爱国志士主要是作家和人文科学教授在华沙等地秘密开办波兰学校、地下出版机关和文艺刊物，进行反法西斯和爱国主义思想的宣传教育活动。一部分共产党人和爱国者流亡到苏联，在那里成立了“波兰爱国者联盟”，随后又建立了波兰第一军和第二军。这两支军队同苏联红军并肩作战，从正面打击法西斯的力量。1944 年 7 月 21 日，波兰首次召开全国人民代表会议，成立波兰民族解放委员会。但这引起了伦敦流亡政府的不安。8 月，这个政府领导的国家军马上发动了一次大规模的起义，其军事目的在于打击德国法西斯，而政治目的则是要在战胜法西斯后在波兰建立资产阶级政权，以取代波兰民族解放委员会。起义爆发后，除国家军外，华沙的人民近卫军战士和数十万居民都投入了战斗。不管发动起义的人的意图怎样，这次起义实际上成了波兰全民族一场反法西斯的武装斗争。但是由于波兰军队装备太差，赤手空拳的华沙居民难以抗击强大的法西斯武装，最后遭到失败。希特勒把华沙起义镇压下去后，立即下令将华沙彻底毁灭。1945 年 1 月，波兰军队和苏军一起打到华沙，使这座被法西斯匪徒变成废墟的城市终于获得了解放。

两次大战之间，由于社会矛盾和斗争尖锐复杂，在文学领域内出现了较之过去更为复杂的情况。在诗歌方面，莱奥波尔德·斯塔夫早在青年波兰时期就开始创作，经两次大战一直到战后，他的创作延续了三个时期，是波兰 20 世纪创作时间最长的诗人。波列斯瓦夫·列希米杨的诗歌创作开始于前一时期，是一位风格十分独特的诗人，这时期占有很重要的地位。除老一辈诗人外，这时期还出现了一大批青年诗人，形成了各种新的流派，他们的创作不仅给诗坛带来了活跃气氛，而且对波兰 20 世纪诗歌的发展产生了深远的影响。早在 1916 年，华沙大学的几位青年诗人尤利杨·杜维姆、雅罗斯瓦夫·伊瓦什凯维奇和杨·莱洪等就创办了一个文学月刊

《为了艺术和科学》,开始发表他们的诗歌作品和文学评论文章,提出了既不同于 19 世纪浪漫主义诗人，也不同于青年波兰时期一些具有代表性的诗人的文艺观点。他们认为诗歌创作应当“民主化”和“日常生活化”,摆脱国家民族让它承担的责任。所谓“民主化”和“日常生活化”,就是要求诗歌用通俗的、不经雕琢的口语反映人们的日常生活，而不带任何的政治内容。波兰独立后，他们经常聚集在华沙一家名为“斗牛士”的咖啡店里,讨论新时期的文艺问题,参加讨论的除他们外，还有诗人安东尼·斯沃尼姆斯基和卡齐米日·维耶任斯基。于是他们把原先主办的《为了艺术和科学》月刊改名为《斯卡曼德尔》,这五位诗人于 1919 年 12 月 6 日宣布成立“斯卡曼德尔”诗社。诗社成立后,它的五个成员积极参加华沙各种文学和社交活动,除主办《斯卡曼德尔》月刊外,还和许多别的刊物如《文学新闻》、《华沙理发师》、《国民日报》和《波兰信使》等建立了经常性的联系,宣传他们的诗学观点,并对“民主化”和“日常生活化”的口号作了进一步阐释。他们认为，新时期的诗歌不同于过去的诗歌，主要表现在它已脱离爱国主义和社会功利主义的传统，成为“民主化”和“大众化”的诗歌。大众化诗歌应当反映普通人的日常生活,语言应当“通俗化、具体化和形象化”。诗人在创作中可以采用酒吧间的语言,甚至市井流氓的语言。这样,“每一个创作者都可自由发挥他的才能”。

这个诗社的影响愈来愈大，1922 年 2 月，又有两位年轻的女诗人加入了该社，她们是玛丽亚·帕芙利科夫斯卡—雅斯诺热夫斯卡和卡齐米拉·伊瓦科维丘芙娜(1892—1983)。在 20 年代,“斯卡曼德尔”诗社的诗人发表了大量诗歌、讽刺和政论作品，还翻译出版了许多外国文学作品，主要是法国和俄国 20 世纪初的诗歌。他们的诗学观点和大众化的作品易于为广大读者接受，所以在当时成了诗坛影响最大的诗社。毕苏茨基 1926 年发动政变上台后，波兰社会的阶级矛盾和政治斗争日益尖锐化，这个诗社几个主要

成员之间也产生了不同的政治观点 杜维姆、斯沃尼姆斯基和伊瓦什凯维奇逐渐趋向于社会上的左派，他们的诗歌创作从他们前期反对爱国主义和功利主义的观点转向了对波兰民族命运的关心。莱洪和维耶任斯基在政治上则向萨纳奇亚靠拢，因此他们之间便逐渐疏远,到 30 年代末,诗社就解散了。

几乎在“斯卡曼德尔”诗社诞生的同时,在克拉科夫和华沙也出现了一个新的流派——波兰未来派。这个流派的形成,有过一段复杂的过程。早在 1918 年，诗人阿纳托尔·斯泰尔翁（1899—1968）和亚力山大·瓦特（1900—1967）就在华沙成立了一个未来主义诗歌中心。1919 年,布鲁诺·雅显斯基和斯坦尼斯瓦夫·姆沃多热涅茨（1895—1959）等诗人在克拉科夫又成立了一个叫“手摇风琴”的未来派俱乐部。这两个团体不久便合并了。1920 至 1923 年间,未来主义作为一个文学运动迅速普及到波兰各地,许多诗人和文学评论家举行诗歌朗诵会,发表宣言,出版诗集,宣扬他们的诗学观点。首先,他们提出了告别过去,面向未来的口号。有的诗人甚至把当前也看成是过去，例如像泰特马耶尔和斯塔夫这样老一辈的诗人,尽管当时还活跃于诗坛,年轻的未来主义者也把他们看成是过去的。在他们看来,只有他们自己才属于未来。未来主义者重视物的研究,认为 19 世纪诗人对于物的认识是错误的，只有他们的认识才具有永恒价值。

由于这种认识，未来主义者对生理学和解剖学也产生了兴趣。有的诗人看了医院里的人体器官解剖图后,写下了《赞美我全身的器官》的诗。诗人阿纳托尔·斯泰尔翁笔下的主人公只关心自己肠胃的功能：

> 我的肠子绷得很紧，
> 像七弦琴样奏起了美丽的乐曲。

未来主义者除了研究人与物的关系和人的生理机能之外，更

关心 20 世纪物质文明的进步和科学技术的发展。在他们看来，自然造物和科技成果并没有什么矛盾。人是自然的造物，而科技成果又是人的造物，但科技成果又反过来对人的发展产生很大的影响。雅显斯基在《波兰未来主义》一书中写道“技术和工业的大规模的迅速发展无疑是当代最重要的基础和栋梁。它创造了新的伦理、新的美学和新的现实。让机器进入人的生活是对生活的一个必要的补充，它将根本改变人的心理。”未来主义诗人提出在作品中描写“机器的轰鸣”和车辆的行驶，认为这是现代文明的主要标志。现代文明是伟大的，它可以藐视落后的传统文明；但它又很可怕，因为它会给人类带来灾祸，如工伤事故和车祸等。他们颂扬现代文明进步的一面，又和它给人类带来的灾祸作斗争，所以他们自称是革命的宣传者，有的一开始就和波兰的无产阶级革命运动有联系，有的后来也参加了无产阶级革命。

波兰未来主义流派的产生曾受意大利和俄国的未来主义的影响，但它没有脱离波兰独立后的新的社会环境。首先，他们的未来是对波兰的传统而言的，他们反对在他们之前出现的一切艺术流派，认为所有属于波兰传统的文化都是陈腐和过时的，应当予以抛弃。再者，他们对 20 世纪物质文明的颂扬、恐惧和波兰独立后最初年代一些进步知识分子所表现的从欢乐到失望的转变也是分不开的。未来主义诗歌无论在思想上还是形式上都和它以前的一切诗歌流派大不相同。这一派诗人出于他们反传统的美学观点，要求抛弃以往一切诗歌的形式和大众语言的语法形式。他们的作品为了表现物质文明，有时甚至直接采用电报或者广告语言，如诗人杨科夫斯基在《裸身》一诗中写道：

许多颜色　　各种色彩
雪茄　　卷烟　　啤酒
咖啡　　茶　　火腿
从烤箱里拿出来的甜食。

有的作品还创造大量的新词、新的句法和新的诗歌语言。可是这种“创新”在语言的运用上势必造成混乱，使读者无法理解和难以接受，这样的作品在广大群众中也无法普及和传诵。由于这个原因,这一流派在1917—1918年兴起之后,到20年代中期便销声匿迹了。

1922年，在克拉科夫又出现了一个新的诗歌流派，即先锋派。它在理论上的代表——著名美学家和诗人塔杜施·佩伊佩尔（1891—1969)在两部论文集《新的喉舌》(1925)和《这里》(1930)中,对这个流派的产生和它的性质作过详细的论述。佩伊佩尔也和未来派诗人一样,赞颂20世纪科学技术的进步,但他认为,人类科技的进步应当用来驾驭和征服大自然。大自然是混乱的,人类只有战胜了大自然的混乱才能建立一个新的社会秩序、一个“生产资料社会化和消灭了阶级差别”的社会秩序。在他看来,人类只要发展科技，就可以使社会逐步消灭阶级差别，过渡到生产资料公有制。社会秩序的改变,又会引起人类心理结构的改变,这种心理结构的改变有利于世界各民族的互助和团结，人类从此便可走上团结和富裕的道路。佩伊佩尔的社会和文艺观点既从现实出发,又包含着理想成分,是名副其实的先锋派观点。他对新诗的形式有独到的见解,他反对浪漫主义诗歌对即兴灵感的崇拜,反对在诗歌中把感情直接表达出来。他认为诗歌不同于散文,它是感情的‘近义语’或“代用品”,只能间接地或者近似地表达感情,因此‘比喻在诗中起重要作用”,用比喻所表现的爱憎比较隐晦和含蓄,因此诗歌应当采用含蓄和简短的语言,但不是像未来派那样,去着意破坏大众语言的语法形式或者随意创造在群众中未经认可的新词。

20年代,佩伊佩尔创办《指针》杂志,宣扬他的社会观点和美学观点,还团结了一些观点和他相同的青年诗人,如尤利杨·普日博希、雅卢·库列克(1904—1983)和亚当·瓦日克等。可是到了30年代初，国内发生经济危机，先锋派诗人对文明的进步和社会

的变革逐渐失去了信心，于是转向致力于诗歌形式的研究。普日博希认为诗歌应当描绘出"激动人心的景观"，把"现实世界提高到超现实的神治世界"，以"最简略的语言作最引发想象的暗示"。就是说新诗要含蓄，要有激动人心的幻想，这是对佩伊佩尔的诗学观点的发展。

可是除了以《指针》为创作和宣传阵地的先锋派诗人之外，在20年代下半叶和30年代初，又出现了另一个先锋派。这一派的人数较多，其中包括在维尔诺主办《扎加内》杂志的一些诗人，如耶日·扎古尔斯基(1907—1984)、泰奥多尔·布伊尼茨基(1907—1944)切斯瓦夫·米沃什、马利杨·丘赫诺夫斯基(1909—1991)、斯坦尼斯瓦夫·卡塔克(1909—1964)等。此外还有卢布林的尤泽夫·切霍维奇(1903—1939)以及华沙和克拉科夫的S俱乐部的诗人，文坛称为第二先锋派。这一派诗人推崇普日博希关于诗歌应当富于想象和描写激动人心的景观的观点，但他们自己并没有提出超出《指针》派的新观点。他们大都于30年代初开始创作，由于经济危机和法西斯主义的威胁，他们的作品经常反映阴森可怕的场景，预示灾祸的来临，所以被认为是30年代诗歌中的灾变派。他们在创作中讲究形式的雕琢，主张自由联想，建构富于幻想的童话世界。但有的诗人指责《指针》派诗人后期一味追求形式，忽略表现社会内容的倾向，说他们由于滥用省略符号和简化的形式，使他们的作品难以卒读。可实际上，他们和《指针》派诗人一样，到后来也陷入了单纯追求形式的倾向，这种倾向一直延续到了战后。

革命诗人弗瓦迪斯瓦夫·布罗涅夫斯基、斯坦尼斯瓦夫、雷沙尔德·斯坦德(1897—1939)和维多尔德·万杜尔斯基(1891—1937)于1925年联合发表关于无产阶级革命诗歌的宣言《三声排炮》，标志着两次大战之间革命诗歌流派的产生。稍后参加这一流派的还有艾德瓦尔德·希曼斯基(1907—1943)、卢齐扬·辛瓦尔德(1909—1944)和未来派诗人布鲁诺·雅显斯基。他们在20年代

一起创办了文学杂志《杠杆》(1926—1929)和《文学月刊》(1929—1931),开始就波兰无产阶级革命诗歌的产生、性质和任务等问题进行讨论。他们认为,波兰20世纪无产阶级革命诗歌既继承了波兰19世纪浪漫主义诗歌的爱国主义和民族解放斗争的思想传统,又继承了19世纪80年代无产阶级革命诗歌①的传统,这两个传统是不可分的。波兰无产阶级革命诗歌是伴随着工人运动和无产阶级革命斗争而产生的。以布罗涅夫斯基为首的这些革命诗人在他们主办的刊物上,不仅宣扬无产阶级革命文学,而且发表了大量反映波兰20和30年代无产阶级革命斗争的诗歌。这些诗歌充满了革命斗争的激情和乐观主义精神,表现了崇高的理想,对当时国内的工人运动起了很大的鼓舞和推动作用,同时也把许多趋向于进步的作家和社会各界的读者团结在这一流派的周围,使它成了两次大战之间影响最大的流派之一。

两次大战之间的戏剧创作也出现了一片繁荣的景象。卡罗尔·呼贝尔特·罗斯特沃罗夫斯基(1877—1938)早在青年波兰时期就创作剧本,他这时期发表的剧本如《加略人犹大》和《卡尤斯·恺撒·卡利古拉》等塑造了一些有远大志向但又缺乏实际能力的人物。还有像卢德维克·希叶罗尼姆·莫尔斯丁(1886—1966)和耶日·沙尼亚夫斯基等都是这一时期有代表性的现实主义剧作家。莫尔斯丁的剧本《诗人共和国》(1933)讽刺一些文人有治理国家的美好理想,但他们只知道高谈阔论,没有实现理想的办法。此外,在20年代还产生了荒诞派戏剧,其代表作家斯坦尼斯瓦夫·伊格纳齐·韦特凯维奇是一位享有世界声誉的剧作家。他是西方

① 19世纪70年代末和80年代初,随着波兰无产阶级革命运动的高涨,出现了第一批无产阶级革命诗歌。其中最著名的是波列斯瓦夫·切尔文斯基(1851—1888)的《红旗》、瓦茨瓦夫·希文奇茨基(1848—1900)的《华沙革命歌》和卢德维克·瓦林斯基(1856—1889)的《镣铐马祖尔歌》。三位作者都是波兰早期无产阶级革命活动的领导者或参加者。瓦林斯基是波兰第一个无产阶级革命政党——大无产阶级的创立者。

荒诞派戏剧的先驱，他的剧作对波兰30年代和战后荒诞派戏剧的产生和发展有很大的影响。

在两次大战之间的小说创作中，现实主义仍占主导地位。除老一辈作家斯泰凡·热罗姆斯基、安杰伊·斯特鲁格和瓦茨瓦夫·先罗谢夫斯基继续发表作品外，又出现了一大批有才华的青年作家,如玛丽亚·东布罗夫斯卡、卓菲亚·纳乌科夫斯卡、列昂·克鲁奇科夫斯基、尤利乌斯·卡登·邦德罗夫斯基和波娜·戈雅维钦斯卡等。由于这些作家接触的题材、表现的思想特点和艺术风格各不相同，便形成了百花争艳的景象。

除他们外，还有不少作家的创作也取得了很大的成就。如万达·华西列夫斯卡(1905—1964)主要以30年代工农革命斗争为题材进行创作。长篇小说《一天的面貌》写的是工人和失业者由于生活所迫，走上了犯罪的道路。作者怀着深厚的同情，反映了他们被侮辱和被压迫的命运，同时写出了他们的阶级觉醒和反抗斗争。长篇小说《祖国》取材于20世纪初至30年代的农村生活，主要写1905年革命和第一次世界大战期间，贫苦工农反抗沙俄、奥地利占领者以及和他们勾结的波兰地主、资产阶级的斗争。主人公日夏克是个农业工人，由于长年遭受封建压迫，他深深懂得地主的祖国和农民的祖国是两个完全不同的世界，他要为一个美好、富裕和自由的农民的祖国而斗争。在革命高潮来到的时候，他和他的同志领导农业工人罢工，同沙皇的军队进行搏斗，他的许多同志都牺牲了。可是大战以后，日夏克看到自己的理想并没有实现，家乡农民的境遇和革命前没有什么两样。小说《枪下的土地》(1937)的故事发生在布洛河畔一个落后的农村，地主奥斯特辛斯基伯爵在这里对农民进行封建家长式的统治，并且强夺他们的土地，农民被迫起来反抗，焚烧了地主的庄园，可是由于他们的这种反抗仍然是出于自发，他们的斗争最后遭到了失败。华西列夫斯卡的作品深刻地揭露了20年代和30年代的黑暗现实，反映了劳动人民为获得自由

解放所进行的革命斗争，在波兰无产阶级和人民中有广泛的影响。杨·帕兰多夫斯基(1895—1978）的作品大都取材于古希腊神话和古代历史。他所编撰的《神话集》(1924）和根据希腊神话创作的短篇小说集《奥林匹斯山上的爱神》(1924)至今被认为是了解希腊神话传说不可缺少的读物。他的长篇小说《奥林匹克的铁饼》(1933)写古希腊奥林匹克的竞技比赛，小说《天空燃起了大火》反映16世纪科学和教会的斗争。他的作品文笔优美，通俗易懂，很受读者的喜爱。卓菲娅·科萨克—什丘茨卡(1890—1968）热衷于写历史小说,她的长篇小说《黄金般的自由》(1928)以波兰17世纪天主教耶稣会和阿里安教徒的斗争为背景。小说《十字军》(1935)、《患麻疯病的国王》(1936）都取材于欧洲中世纪十字军东征的历史。玛丽亚·昆采维乔娃(1899—1989)是一位著名的心理小说家。她的长篇小说《外国女人》(1935）塑造了一个个性很强的老年妇女，她在爱情和婚姻上有过不幸的遭遇，年轻时想成为一个优秀的提琴演奏家的愿望没有实现，年老之后，虽然在事业上仍有进取心，但因为生理机能衰退，一切对她来说都可望而不可及了，这使她在思想上产生了矛盾和苦闷。作者对女主人公的这种矛盾心态作了细致入微的描写。爱娃·谢尔布格—扎列比娜(1899—1986)从30年代开始发表自传体系列小说，直到战后仍在继续，其中主要的有《约安娜流浪记》(1935)和《蜡人》(1936）等。作者通过女主人公约安娜和女儿莎洛梅阿多年生活的经历，表述了对爱情和友谊的看法。

1933年6月18日,由海仑娜·博古谢夫斯卡和耶日·科尔纳茨基倡导,在华沙成立了一个“城郊文学社”。参加的作家有古斯塔夫·莫尔钦内克(1891—1963)、弗瓦迪斯瓦夫·科瓦尔斯基(1894—1958)等。与此同时,在利沃夫也成立了一个“利沃夫城郊文学分社”,参加者有海仑娜·古尔斯卡(1898—1942)、安娜·科瓦尔斯卡(1903—1969)、杨·布若扎和耶日·科瓦尔斯基等。两个文学社之间联系密切，其成员虽然社会观点和创作个性不尽相同，

但是有共同的创作和活动纲领，这就是关心劳动人民的疾苦，反映现实中的阶级斗争，尤其要把“创作才能集中于反映波兰无产阶级的生活”，“关心失业无产者的悲惨处境”，“团结出身于无产阶级的青年作家”，“和波兰少数民族的文学家建立经常性的联系”，注意“发掘个人和集体创作的新的艺术形式”。这些作家经常去工厂和华沙的工人住宅区，了解他们的劳动和生活，并且建立了“工人剧团”和‘保卫人和公民权利联盟’等组织，为维护工人和劳动人民的民主权利而斗争。1934至1937年，“城郊文学社”以《城郊文学集成》的名称发表了一系列小说作品。其中包括他们集体创作的报告文学集《城郊》（1934）、《五一》（1934）、博古谢夫斯卡和科尔纳茨基合写的小说《运砖的大车走了》（1934）和《维斯瓦河》（1935）以及博古谢夫斯卡的《绿色围墙的后面》（1934）、科尔纳茨基的《眼和手》（1934）和弗瓦迪斯瓦夫。科瓦尔斯基的《轰隆声响》（1936）等。这些作品大都以社会下层的工人、小商贩、街头乐师、乞丐等为主人公，有的通过人物的不同命运真实地展现了30年代的社会面貌，写得比较成功；有的对某些生活细节写得过于烦琐，流于自然主义。1937年以后，这个社团的作家在政治立场和文艺观点上出现了分歧，便逐渐解体。

继韦特凯维奇为代表的荒诞派戏剧之后，在30年代，又出现了荒诞派小说。这一流派的代表维托尔德·贡布罗维奇和布鲁诺·舒尔茨也是两位在西方颇为知名的作家。他们小说的思想内容、艺术形式和传统现实主义小说的不同主要表现在以下两个方面：一、它们所描写的故事情节超越时空的限制，是从宏观历史的角度出发，而不像传统现实主义小说那样，紧密而又具体地联系和反映现实，因此它们对历史和社会的特征有更大的概括力。二、在细节描写中，往往采用荒诞、怪异或变形的手法，以表现主人公被压抑和被异化的人性。表面上看，这种细节描写似乎失真，但实际上却最充分、最形象地反映了人性异化的特点和它产生的社会历

史背景。贡布罗维奇不仅是一位荒诞派小说家，而且也是一位荒诞派戏剧作家，他的荒诞派戏剧继承和发展了韦特凯维奇的戏剧传统。因此，不论是荒诞派戏剧还是荒诞派小说，在思想和艺术上都取得了享誉世界的巨大成就，成了两次大战之间影响最大的现代主义文学流派。

在德国法西斯占领时期，除了一部分爱国志士和著名作家流亡国外，还有许多爱国者在国内坚持反法西斯抵抗运动。这中间涌现出了一大批青年诗人，他们不仅参加游击队打击敌人，而且建立地下出版社,创办一系列秘密刊物,如《斗争的文学》、《转变》和《明天的文化》等。他们在这些刊物上写文章,发表作品,在地下出版社出版诗集，宣传反法西斯和争取波兰民族独立的思想。

这些作品大都取材于诗人们这一时期的战斗生活和在现实中耳闻目睹的一切，涉及面广，内容丰富。有的描写他们被囚禁在奥斯维辛集中营和法西斯监牢里的感受，例如诗人在狱中写信给他母亲，表露了他对亲人的深切思念：

我知道我回不了家，见不到你。
我长久地祈祷着，
盼的是得到拯救的一天，
我在说这些话时，嘴里吐出了鲜血。
我的心，我的痴愚的心在悄悄地说：
这里既寒冷，又寂寞。

——斯·奥斯特罗夫斯基:《信》

有的作品对法西斯匪徒屠杀波兰人民，烧毁波兰城市，蹂躏波兰土地的滔天罪行进行揭露和控拆，以激起人们对敌人的仇恨：

战火从波兰的边疆烧到了边疆，
三千万人被活活地埋葬，
我们脚下的土地被夺走，

我们头上的太阳已经熄灭。

但是英雄的民族并没有倒下，他们决心投入反法西斯战斗，英勇杀敌,要把侵略者埋葬在波兰的土地上。万达·杰伦奇克在为人民近卫军写的进行曲中唱道：

我们来自被焚烧的乡村，
我们来自饥饿的城市，
为了饥饿和流血，为了我们洒下的泪水……
复仇的今天已经来到

前进，近卫军！
我们周围的世界在燃烧，
让敌人发抖吧！
人民定将他们彻底埋葬。

游击队的战斗生活，如他们怎样埋伏在树林里向德国坦克发动突然袭击，怎样在牛奶店、酒店、街道和被烧毁的墙边向法西斯匪徒扔手榴弹，把他们消灭；怎样在地下印刷厂的艰难条件下坚持反法西斯宣传工作等，都是经常出现在诗歌中的题材。艾米尔·杰齐茨的《游击队员之歌》更是唱出了成千上万战斗在敌人统治区的波兰战士的心声：

广阔的国土是我们的家乡，
钢铁的机关枪是我们的母亲，
兄弟，让我们站在一起，
目标对准法西斯强盗的心脏！
勇敢地站出来吧，加入我们的队伍！
我们的歌声是反抗的歌声，
当战士倒在血泊里的时候，
这歌声将冲破法西斯的牢笼。

华沙的人民更是站在反法西斯斗争的前列：

> 敌人虽然逼近了首都的大门，
> 但是骄傲、美丽的华沙已经武装起来，
> 人民在每条街上筑起了街垒。
>
> ——杨·希恰维什伊：《保卫华沙之歌》

有的作品虽然不是正面歌颂波兰人民反法西斯斗争，但对法西斯匪徒进行了无情的讽刺。一位不知名的作者在《好主意》中，以荒诞的手法打破旧的时空观念，描写拿破仑和希特勒这两个不同历史时代的人物的一段对话，把讽刺的矛头直指法西斯头子，写得颇有新意。希特勒在莫斯科遇见拿破仑，对他诉说侵略战争失败的痛苦："我攻不下，也去不了巴库。"在大后方的首都，还有波兰飞行员在掐着他的脖子。由于悲观失望，他不得不求救于拿破仑，请拿破仑皇帝预测他的命运。皇帝对他说："你将和我一样，在圣海仑那天寿终正寝。"这段讽刺反映了人民对法西斯匪帮的藐视。他们有信心和决心打败敌人，不仅要消灭法西斯侵略者，而且要在波兰建立一个幸福美好的天堂：

> 起来，被压迫的人们！
> 用我们的流血牺牲，
> 消灭旧世界的暴力，
> 新的生活就要来到，
> 人民的波兰已经诞生。
> 谁都不再受压迫，
> 平等和博爱之光将普照大地，
> 让我们齐心协力，创造幸福的天堂。
> 全人类从此精诚团结，兄弟一样。

这些作品由于同人民群众的战斗生活和民族的命运紧密相连，使广大读者感到十分亲切，而且它们运用通俗易懂的语言，节

奏感强，读起来朗朗上口，有的被作曲家谱上曲调，在群众中流传很广，对人民群众的反法西斯战斗起了很大的鼓舞作用。

除了直接反映反法西斯战斗的革命和爱国主义诗歌外，青年诗人克日什托夫·卡米尔·巴钦斯基(1921—1944)和塔杜施·加伊齐(1922—1944)的作品不仅当时而且战后都曾产生很大的影响。

巴钦斯基战前在华沙读完中学，占领时期毕业于一所秘密开办的军官学校，1944年参加华沙起义，不幸牺牲。他在中学读书时就开始写诗,诗集《诗歌选》(1942)和《一页诗》(1944)以华沙被占领的环境为背景，真实地描绘了现实残酷、可怕的面貌，反映了诗人对光明、幸福和新生活的向往。但是这些作品没有直接描写革命战士和人民群众同法西斯英勇战斗的经过，在内容和形式上更接近于30年代第二先锋派的诗歌，只是比后者更富于激进的乐观主义精神：

请把眼中一块痛苦的玻璃抠出来，
它是岁月的见证，
它的白色的脑袋壳，
在燃烧着鲜血的草地上翻滚。
我要医治这个残废的时代，
用一件河流的大衣把坟墓遮盖。
阵阵微风就像从天使屋顶上吹来的烟雾，
我要把它变成一条长街，
变成响遍白桦树林的歌声。
这歌声就像大提琴演奏一样的美妙，
攀缘植物玫瑰色的亮光，
唱着一首展开翅膀的颂歌。

塔杜施·加伊齐中学毕业于战前，1941年曾在秘密开办的华

沙大学攻读哲学，1944 年，作为一名国家军战士在华沙起义中战死。他的诗集《幽灵》（1943）和《每日的雷声》（1944）主要写占领时期人们内心的感受，比巴钦斯基更富于幻想；这些作品有时还写梦幻，有超现实主义诗歌的特色，如诗歌《幽灵》中写道：

> 我做了一个黄色的梦，
> 它的面孔就像鞑靼人一样可怕，
> 未来的鞑靼人。
> 大片云层挨近了像光一样迅速奔跑的大地，
> 于是铁和战斗的机器像树枝一样地燃烧起来，
> 大桥倒塌宛如绵羊从天上掉落在维斯瓦河，
> 石头姑娘的嘴里全都是她们爱吃的菜肴，
> 火焰和大理石像牛奶一样流进公园的水壶里。

塔杜施·热仑斯基一博伊（1874—1941）是两次大战之间一位颇有影响的文学评论家，生于利沃夫，早年在克拉科夫雅盖沃大学攻读医学，1895 年开始发表诗歌作品。1905 年，克拉科夫成立了一个艺术名士派组织"绿气球"，它的成员都是一些青年诗人、画家、雕塑家和政论家，常在酒吧间吟诗作画。翌年，博伊也参加了这个组织，他在这里创作了许多富于幽默和讽刺情调的诗歌，后编成集子《语词》，于 1913 年出版。20 年代，博伊翻译出版了许多法国古典作家的文学作品，如维庸、拉伯雷、莫里哀、博马舍、巴尔扎克、斯丹达尔、伏尔泰和狄德罗等，他几乎把巴尔扎克《人间喜剧》的全部作品都翻译成了波兰文。他还发表了关于这些作家的文章，一部分收集在《脑与皮肤》的集子中，于 1928 年出版。战后他又出版了两卷集《法国文学随笔》（1956），收集了他评论法国文学的全部文章，他是波兰 20 世纪研究法国文学的权威。

此外他对戏剧也很感兴趣，最初为克拉科夫《时代》报写戏剧评论，1922 年来到华沙后，相继发表了《和梅尔波美娜调情》

(1922)、《生活的窗口》(1933)、《人们和牲畜》(1933)和《心中的反光镜》(1934)等集子，全面介绍和分析了克拉科夫和华沙这两个文化中心当时戏剧创作和演出的情况。这时期他还出版了两部学术专著，一部是论浪漫主义诗人亚当·密茨凯维奇的《铸工们》(1934)，另一部是论19世纪戏剧家亚力山大·弗列德罗的《弗列德罗的清算》(1934)。博伊的文艺思想受法国理性主义影响，肯定文艺作品的社会意义，崇尚人类的进步事业，反对僧侣主义和一切愚昧落后的现象。他还写过许多小品文，收集在《谣言，谣言》(1928)、《幻想和颜面》(1930)、《你知道这个国家吗？》(1931)、《感觉，感觉》(1931)等集子中。他的论文和散文都写得生动幽默，翻译作品不仅数量很多，而且许多都被公认为精品。他是波兰20世纪影响最大的翻译家。

第二节　诗歌

两次大战之间从事诗歌创作的，有老诗人莱奥波尔德·斯塔夫和波列斯瓦夫·列希米杨，有新出现的各种诗社、流派的代表，他们不同的艺术风格和成果构成了一幅繁花似锦的景观，这一时期成了波兰20世纪诗歌创作最繁荣的时期。

莱奥波尔德·斯塔夫(1878—1957)生于利沃夫。他1897至1901年在利沃夫大学学习法律和哲学，同时担任文学杂志《青春》的编辑，对西方现代文学和尼采哲学有广泛了解。1902至1903年他多次出国旅游，到过意大利和法国，1918年迁居华沙，1920至1921年和作家瓦茨瓦夫·贝仑特合办《文艺新评论》月刊，1934至1939年任波兰文学科学院副院长，大战期间参加过地下抵抗运动，战后一直住在华沙。

斯塔夫早在青年波兰时期就发表作品，是一位象征派诗人。他

早年发表的诗集《威力梦》（1901）、《灵魂的一天》（1903）和《献给天堂的鸟》（1905）是这方面的代表作。其中有的作品也像青年波兰时期其他象征派诗人一样,充满了孤独和感伤的情调,如《威力梦》中的《秋雨》,采用以景物暗示感情的手法,诗中的“坟墓”、“送葬”、“死”、“灰白色的房子”、“空寂无人的果园”、“花朵化成了灰烬”、“魔鬼到了花园里”,还有多次重复的“雨敲打着窗子”的叠句等,给读者展示了一片凄凉的气氛，抒情主人公虽然没有说话，但已充分反映出他那孤独和悲戚的心境。

与其他诗人不同的是，斯塔夫没有使自己永远陷入感伤，这时期他的许多诗歌都热情讴歌了劳动的创造力。他早年研究尼采，认为尼采的“超人”并不是什么超凡的天才，而是在艰苦的劳动中锻炼出来的意志坚强的人。劳动不仅创造了物质财富，也锻炼了人。通过对劳动的歌颂，斯塔夫逐渐转向写普通人的生活，主要是农民的劳动生活。在他的笔下，农村到处都是宁静和安乐，一片美好的风光：

清早我下田劳动，
黄昏时收工归来，
夜晚我躺下入睡，
不感到周身劳累。
节日我来到田间漫步，
麦田像果园一样喜获丰收，
葡萄流出了甜汁，
鸟儿在欢乐地歌唱。

这首田园诗表现了波兰农村劳动丰收与和平生活的景象。由于诗人看到劳动创造了美好的生活，他才脱离了笼罩着诗坛的悲观主义思想情绪。这种转变不仅使他乐观地看待生活，而且对罪恶也采取了宽容的态度，他认为，尽管世界存在罪恶，他也能独善其

身。在《十字架下》中,他以耶稣象征世上的苦难,以古希腊神话中的酒神狄奥尼佐斯象征快乐，说明世界既有痛苦也有欢乐，人与人应当和睦相处，团结互助，狄奥尼佐斯对耶稣说：

我的悲伤的兄弟，
把你那只痛苦的手伸过来吧！
让我们两人携起手来，
一同走在乡间的小道上。

如果说斯塔夫在青年波兰时期创作的诗歌最初表现了象征主义思想倾向的话，那么他后来很快就转入了崇尚古典主义的诗风，这就是讴歌和谐、宁静的劳动生活，尤其是农村的劳动生活。他的乐观主义一方面是他看到了劳动创造了美好的生活，另一方面是他认为人应当而且能够很好地适应这个善恶并存的社会环境，相互之间团结友爱。他的诗也是他对生活的一种态度。

两次大战之间，斯塔夫的诗歌依然热衷于反映农村的劳动生活，诗中常常出现伐木、播种、挖土豆和挤牛奶等常见的劳动场景，但他这时候并不认为劳动永远是那么轻松愉快，他不再像过去那样把农村描绘得田园诗那般美好，而更多的是揭示劳动的艰苦和恶劣的自然环境。如他在《土豆》中写道：

深秋下着毛毛细雨，
树梢的乌鸦发出了一阵阵哀鸣，
张开它们的翅膀好似一把大伞，
高高盘旋在一群村妇的头上。
村妇身着洁白的毛衫，
把赤着的双腿插进了污浊的烂泥，
用锄头挖掘着田里的土豆，
一整天，从清早干到傍晚，
累得浑身酸痛，精疲力尽。

在另外一些诗中，斯塔夫采取一种对比的手法，以表示对生活、对周围世界的态度：

我走得很远，但我要从远处回来；
我离开这里，也一定要回到这里；
我失去了一切，也会得到一切；
我获得了无限，却一无所得。

——《诗人》

这里可以看到，诗人对生活并没有像他早期诗歌中那样充满了乐观，但他不论对成功或失败，对欢乐或痛苦都能够处之泰然。他认为有得必有失，一个人事事都要听其自然，才能保持生活的平衡。生活中有美好，也有艰难，不论遇到什么艰难和挫折，都应当积极地对待生活。

斯塔夫还写过许多景物诗，表现了他对大自然的热爱：

啊，有什么比高高的大树更加华美，
残阳夕照中闪着耀眼的光辉，
给清潭罩上葱茏的华盖，
向水上倾泻孔雀开屏的异彩。

水里馨香，荫处碧绿，太阳里金黄，
枝叶婆娑摇曳着无风的梦境，
在八月的酷暑中蚱蜢嬉戏在牧场，
用千百把银剪刀剪断大自然的寂静。①

诗人首先以“残阳夕照”“葱茏的华盖”“孔雀开屏”和“太阳里金黄”这些绚丽无比和令人神往的画面来表现大自然的美和自

①译文引自易丽君：《波兰20世纪诗选》，第16页。

己的激动心情。然后又把读者带到了一个静寂美妙的天地里，“枝叶婆娑”“蚱蜢嬉戏”,表现了他那富于诗意的想象,令人回味无穷。由于对大自然的热爱，斯塔夫的创作灵感和波兰文艺复兴时期的著名诗人杨·科哈诺夫斯基产生过共鸣。科哈诺夫斯基晚年闲居在故乡黑林村时，写过不少反映波兰古老农村习俗和自然风光的诗，为后世所推崇。斯塔夫为了表示对科哈诺夫斯基的崇敬，写过一首叫《椴树》的诗：

在黑林村椴树的荫影下，
你为缪斯和神圣的玩偶
高唱你的美妙的歌，
国王的韵律，谐和的情趣。

永恒的光荣，四个美好的世纪，
在这把诗壶中，有你的金色的甜蜜。
整个波兰都生长着香馥馥的椴树，
喷洒着你的清香的名字：杨·科哈诺夫斯基。

在‘国王的韵律’和‘谐和的情趣’中,斯塔夫似乎看到了科哈诺夫斯基的古典主义诗风，简洁明了的语言和严格的韵律，把世界和人看成是一个和谐的整体。

战后,斯塔夫一共发表了三部诗集:《死寂的天气》(1946)、《紫柳》(1954)和《诗九首》(1958)。《死寂的天气》写于占领时期,在德国法西斯的残酷统治下，成千上万的同胞被杀害，无数居民流离失所，无家可归。诗人对此表示了极大的愤慨，但他相信人民一定能战胜法西斯强盗，赢得美好的明天。

波列斯瓦夫·列希米杨(1877—1937)出身于一个波兰化的犹太知识分子家庭，童年和青少年时代都是在乌克兰度过的，曾在基辅大学攻读法律,20世纪初来到华沙。1911年他和朋友一同创建了华沙艺术剧院，第一次世界大战期间迁居罗兹，曾任罗兹波兰剧

院文学部主任。1918 年以后，他在赫鲁别索夫和扎莫希奇等地的公证局里当过公证员，1935 年又回到华沙，度过晚年。

列希米杨和斯塔夫一样，也是一位跨越青年波兰和两次大战之间两个文学时期的诗人。他于 1895 年发表处女作《六行诗》后，和哲隆·普热斯梅茨基交往密切,还担任过《希梅拉》杂志的编辑。早年列希米杨用俄文写诗，1912 年用波兰文发表第一部诗集《人来人往的花园》,后来又发表一系列散文,如《芝麻故事》（1913）和《波兰传说》（1913）等。他的第二部诗集《牧场》（1920）在评论界曾经获得高度评价。此后诗人很长一段时期保持沉默，直到 30 年代中才出版了最后两部诗集《清凉饮料》（1936）和《林中捷伊巴》（1938）.

列希米杨一生发表的诗歌虽然不多，但这些作品却表现了十分复杂的思想内涵和艺术特色。他早期的世界观和文艺观都深受法国哲学家柏格森直观主义的影响，认为直观是认识现实和寻求真理的唯一途径。因此，诗人反对青年波兰时期诗坛上盛行的侧重气氛渲染而不直接表达感情的象征主义诗风。他早期的诗歌不论对人还是对物的描写都很鲜明清晰，这是他对直观的理解和运用。此外，列希米杨认为古代童话和民间文学是一种直观文学，对它们有很大的兴趣。他的散文集《芝麻故事》和《波兰传说》都取材于童话和民间故事。在诗集《牧场》和《清凉饮料》中,也可看到许多童话或民间传说的描写。如《杜休维克》,写的是一个炎热的夏天,有个叫巴伊达拉的流浪者带着自己的瘦马和牛来到森林边。他在青苔上躺下，打算休息一下。这时从他旁边的一条坑道里突然跳出了一头怪兽杜休维克,嘴巴像青蛙,屁股像母鸡,还长着一条尾巴,见到巴伊达拉后，便在他的身边大叫起来。巴伊达拉被惊醒后十分恼怒，他责问瘦马，杜休维克搅乱了他的睡梦，瘦马为什么不用蹄子去踢它；他责问牛，杜休维克用它卑鄙的灵魂来侮辱他，牛为什么不用角去把它赶走。他又责问上帝，既然上帝创造了他和他的瘦马

和牛,为什么要教杜休维克做坏事。又如《两个马切伊》,写两个叫马切伊的兄弟希望长生不老，他们打听到在深山老林的巫士奇莫尔有一种长生不老的草药，但不愿给别人。马切伊兄弟于是去找他,被巫士拒之门外。兄弟俩一气之下,便和巫士打斗起来,把巫士打败后，从他那里夺得草药。可是在回家的途中，他们遇见一个友人普瓦奇布格有危难，便毫不犹豫地把草药送给他，并对他说，你服了这种草药，将永保平安，将来你进了天国可不要忘了我们。马切伊兄弟失去长生不老药后便死去了。这两首诗是根据民间故事写成的，都生动地反映了劳动人民朴素的爱憎以及他们美好的幻想和追求。

列希米杨不仅喜爱民间文学，他平常和城乡劳动人民也接触很多,对他们的生活状况深有了解。在《鞋匠》中,写一个鞋匠从早到晚忙于做鞋，可自己却没有鞋穿，诗人出于同情，赠给他一双鞋，说：

> 请收下我这份薄礼！
> 你在天上就不会赤脚行走，
> 就不会把脚掌磨坏。
> 天上的精灵把星星点燃，
> 云山雾海在对你说话：
> “凡是你到过的地方，
> 上帝不怕没有鞋穿。”

诗中充满了美丽的幻想，既表现了对鞋匠劳动的肯定，又指出了制鞋者没有鞋穿是多么不公正。《马》这首诗说的是,诗人一次在外面见到一匹瘦骨嶙峋的老马，想起它劳累一生，现在老了，孤苦零丁,无依无靠,于是对它产生同情,把它牵到自己家里,对它亲切地说：

> 让我们一同坐在桌旁，

我把壶里的水都倒给你喝，
我给你沙糖，给你草料，
还要给你新鲜的面包和洁白的盐。
我打开窗子，让你见到了碧蓝的天，
我要把世上的甘苦都对你说！

在饱尝了人生的甘苦之后，他不仅对这匹象征受苦受难的劳动人民的老马表示同情，而且在它那里似乎还找到了知音。

这一类感世之作在列希米杨两次大战之间的诗歌中占主要地位，其中有的充满了悲观主义情调，说明他虽然反对波兰象征主义热衷于渲染气氛而不直接表达感情的描写，但是他的人生观和波兰前期象征派诗人依然有着千丝万缕的联系，只是他的诗歌和象征派诗歌所采用的艺术手法大不相同。前期象征派诗人大都写抒情诗和景物诗，有的表现了他们对现实的看法，有的通过写景抒发他们的情怀；而列希米杨则主要写叙事诗，通过讲述一些感人的故事来揭示人生的悲苦，这是他直观艺术的体现。

在《士兵》这首诗中，他写一个在战争中受伤致残的士兵从前方回来，朋友们看见他那跛着的脚，都不理睬他，过去的情人也嘲笑他，要离他而去。可是有一次，他在路上正好遇到了一个断了手的女人，两个残废于是相爱，决心一同踏上艰难的人生道路，永不分离。在《哑巴》中,一个哑巴姑娘站在一条小河旁,可是谁都不知道她的名字，从何方来？也不知道这条小河有多长？流向何方？《布维什钦斯基先生》中布维什钦斯基爱上了一个并不存在的姑娘，他在梦中请她到他的花园里来，要给她戴上“地狱里的花朵和蝴蝶”。他的花园也在做梦,橡树的枝叶变得枯黄、凋谢。他和姑娘一起漫步在这梦中的花园里，姑娘的身影在他的眼前一闪一灭。他仿佛看见了她那金色的睫毛映照着园里的水池，看见了她的嘴唇、颜面和胸脯，但又觉得什么也没有看见。他不知道她是谁？她是怎么到这里来的？也不知道是谁创造了她？他愈是什么都不知道，就

愈是爱她。即使世界灭亡，他也深深爱着这个并不存在的姑娘，永远，永远！在《致妹妹》中，诗人写他的妹妹死了，寂寞地睡在棺材里，痛惜她没有穿上好衣裳，因此给她做了新的裙衣；他怕她在棺材里挨饿，给她准备了面包。他终于听见了她的呼叫，可是这时候，送葬的车走了，他再也不能给她什么了，只得对天呼唤：

我亲爱的妹妹，
上帝会告诉你，
世界上已经没有粮食和面包。

《姑娘》这首诗的故事尤其感人：12 个兄弟每人拿着一个锤子敲打着一堵墙，忽然听见墙那边有少女的哭声，他们为哭声所感动，便使劲地敲墙，希望早日把墙敲倒，找到墙那边的姑娘。后来他们敲呀，敲呀！终于精疲力竭，在一个晚上全都累死了。他们的影子便继续敲，"影子乏力"之后，锤子又自动地敲，可是墙被敲倒后，那边却什么也没有。诗人因此感慨地说：

一切皆空，只有悲凄和遗憾，黄昏和失落。
这是什么世界？一个坏透了的世界，
为何没有别的世界？

《两个人》写一对相爱的情侣最后双双病死的悲剧，他们想在坟墓里相爱，但爱情已死灭。于是他们祈祷上帝，可是他们发现上帝也不存在了。等到他们再回到这个世界上，这个世界也不存在了。

这些作品的一个显著特点是，既着眼于现实世界和现实的人，又把他们写得那么虚幻：有的主人公不明身份，有的没有生命，有的甚至根本就不存在。诗人笔下的人都有一颗善良的心，有美好的追求，而他们的遭遇却很不幸。士兵在前方立了战功，受伤致残回到家乡后却被人歧视，诗人以辛酸的笔调调侃人生：上帝跛脚，人也跛脚，谁都不知道他为什么跛脚？跳吧！跳吧！跳到天国里去！

一些小人物的感情是那么美好，对爱情是那么忠贞不二，甚至为它付出了生命的代价，到头来却一无所获。在这个世界上，正义永远得不到伸张，人的追求永远达不到目的。一切都是那么辛酸和悲哀,那么虚幻,那么可怕。最后,就连这个世界本身,就连作为人的最高精神境界的上帝都不存在了。诗人以形象的比喻暗示，这个世界既然没有丝毫的光明，它就必然走向灭亡。

在手法上,诗人既写实,又写虚,既描写现实的图景,又创造象征的意境。他笔下的形象和意境既明白又朦胧，既飘忽又确定。这里没有突发的感情冲动，诗人通过各种奇特的构思，善于把他那深邃而又丰富的感情表现得引而不发，令人回味无穷，他作品中那富于浓重象征意味的深刻内涵更是发人深思。

列希米杨很讲究语言的运用，为了刻画不同的形象，有时采用日常生活的语言，有时又运用古语或者方言，甚至创造新的词汇，这可能是由于他受到两次世界大战之间一些别的诗歌流派的影响。在诗歌中运用古语、方言或者创造新词在某些情况下能够取得一定的艺术效果，但有时候又使作品晦涩难懂，一般读者难以接受。列希米杨的诗歌所表现的思想情绪和艺术追求曾经在很长一个时期不被人理解，直到 1956 年以后，波兰开始重视对 20 世纪国内外现代主义流派的研究，这位诗人终于被“发现”而得到波兰文坛高度的评价，被认为是两次大战之间最富于个性的诗人。

尤利杨·杜维姆(1894—1953)是斯卡曼德尔诗社的代表诗人。他生于罗兹，早在中学读书时就酷爱文学，1913 年在《华沙信使》报上发表处女作《请求》后,便开始诗歌创作生涯,1916 至 1918 年在弗罗茨瓦夫大学攻读哲学和法律，这期间和诗友莱洪等一同创办大学生杂志《为了艺术和科学》,1918 年又建立了斗牛士文学咖啡馆。1919 年底,斯卡曼德尔诗社成立后,他不仅主编《斯卡曼德尔》月刊,而且在很长一段时期和《文学新闻》(1924)、《华沙理发师》(1926—1933)、《针》(1936—1939）等杂志保持着密切联系，在

这些刊物上发表诗作，积极参加华沙文艺界的社交活动。在法西斯占领时期,杜维姆流亡国外,到过罗马尼亚、法国、葡萄牙、巴西和纽约,战后于 1946 年回到波兰,1947 至 1950 年曾任华沙新艺术剧院院长。

杜维姆的诗歌创作主要在两次世界大战之间，他这时期发表的诗集有《窥伺上帝》(1918)、《跳舞的苏格拉底》(1920)、《第七个秋天》(1922)、《第四卷诗》(1923)、《血语》(1926)、《黑林村纪事》(1929)、《吉卜赛的圣经》(1933)、《热情的内容》(1936)和《歌剧中的舞会》(1936)等。

他早期出版的诗集如《窥伺上帝》、《跳舞的苏格拉底》和《第七个秋天》都充满了欢乐的情感，年轻的诗人就像当时许多爱国知识分子一样，为祖国沦亡一百多年后重新获得独立自由而欢欣鼓舞：

我要展开双臂，
呼吸这清晨新鲜的空气，
我站立在祖国的大地上，
向蔚蓝的天空行鞠躬礼。

诗人不仅为祖国的独立而感到欣喜，他也十分关心从长年的民族压迫下获得解放的人民群众的劳动和生活。他这时期的诗歌生动地描写了许多普通劳动者的形象。如《失去的希望》一首,写一个年老的邮差整天守候在街角上的一个邮箱边，等装满后，便拿到邮局里去送发。他整天忙忙碌碌,从来没有休息,当他得到报酬后，脸上便露出了微笑。《白房子之歌》写的是建筑工人盖房子时的欢乐情景：

他是一位年轻的泥瓦匠，
他有一双碧蓝的眼睛，
站立在十四层楼上，
正在高声地歌唱，

如果房子盖成了，
一百层白色的楼房，
我的梦就实现了。
但我还要继续前进，
向着远方，向着高处，
当太阳升起的时候，
我要百倍地努力，
盖起一栋十万层的楼房。

诗人把自己也看成和这些城市邮差和泥瓦匠一样的普通劳动者，要和他们同享这民族独立后自由生活的喜悦，看到他们以自己的双手重建这个长期遭到战争破坏的国家，便对他们产生了由衷的敬仰，认为在波兰独立后，更需要这种为祖国繁荣，为他人幸福而献身的精神。

这些作品由于反映了人民群众在国家独立后要建立一个正义美好社会的心愿，受到了广大读者的喜爱。斯卡曼德尔诗社也因为杜维姆赢得了良好的声誉。在杜维姆早期的诗歌中，还有一些是他怀念少年时代学生生活而作的。有的作品甚至很具体地描写了他学过的各门课程,如在《功课》中,他说：

大家都在说"大自然的奇迹"，
我发现了各种各样的秘密，
每滴水中都有一个生命，
月亮上有一道道河流。

我的知识包罗万象，
$2\pi r$ 和 H_2SO_4
苹果、电灯、克鲁克斯① 和牛顿，

① 威廉·克鲁克斯(1832—1919)，英国著名物理学家和化学家。

氮气、氢气和气候的变化。

他希望获得第二个学生时代,让他“在这个班里再读一年”。杜维姆在少年时代接触的都是一些普通人，因此不管是在祖国独立前还是独立后，他最关心的都是普通人：普通劳动者、失业者、穷人、外省的居民,甚至不幸的残废人。

后来由于社会矛盾的日益尖锐和诗人对社会认识的加深，他的诗歌中开始出现了一些被残害的人和精神失常的人的形象，这说明他已经看到了社会的病症。 20年代中期以后，杜维姆更深入地了解到现实中贫富不均和阶级对立的存在，穷人永远挣扎在饥饿和死亡线上，可是那些银行家和交易所的经纪人靠敲诈勒索、投机取巧却大发横财。这时期他诗歌中的普通人和前一时期就不同了。当他把他常见的小公务员、电报员、消防队员、泥瓦匠、裁缝、女工等作为主人公写在诗中时，更多的是反映他们的不幸遭遇，对他们表示深切的同情。与此同时他对那些资产阶级的阔老板、政客、市侩和流氓进行了无情的讽刺。在他看来，政府官僚和富人都是一些长着“肥大的嘴巴”、“粗壮的脖子”、“身穿珍贵皮袄和盖缎面被褥的坏蛋”，穿漂亮皮鞋的强盗”。他们大张旗鼓地庆祝法国大革命周年,举旗高呼什么“法兰西,我的第二祖国 !”实际上,他们早已背叛了自己祖先在法国大革命中表现的革命民主精神，他们都是一些凶恶的压迫者、贪得无厌的吸血鬼。还有那些到处“施暴、纵火和杀人”的将军,作恶多端,却夸耀自己是“百兽之王”。诗人抑制不住对这些统治者的愤恨，“要将死者的鲜血，喷洒在权势者和暴君的身上”。30 年代中期，德国和西方一些法西斯统治者的战争叫嚣越来越疯狂。他们说发动战争“有历史原因”,要把他们的文明普及到全世界。杜维姆看到这种叫嚣严重地威胁着世界和人类的安全，感到十分忧虑和愤慨,在《致普通人》中,他深刻地揭露法西斯分子发动战争的目的是要榨取人民更多的血汗，告诫人们认清他们的凶恶面目，不要去充当他们的炮灰：

当他们呼喊“ 拿起武器 ”的时候，
他们从地里可以得到石油，
用这些石油又能换取金币。
……
那钱庄的老板对这早有打算，
那肥胖的下流汉也馋涎欲滴，
用你的枪杆把地面橇开吧！
他们的石油就是你们的鲜血。

1936年创作的长诗《歌剧中的舞会》是杜维姆30年代一首很重要的政治讽刺诗。它以对比的手法展示了一幅30年代波兰现实的图景,一方面是上层阶级挥霍无度,享乐腐化,老爷、太太、小姐们在豪华的别墅里举行通宵舞会，还有士兵保护着他们；另一方面是大多数人饥寒交迫,无家可归。在这个世界里,金钱统治一切,有了钱就有了一切，没有钱什么也没有。长诗写成后，由于它那明显的针对性，曾遭到当局的查禁，直到战后才得以发表。

除了政治讽刺诗外，杜维姆还写过不少抒情诗和景物诗，这些抒情诗和他早期表达祖国独立后快乐心情的抒情诗不同，它们写的大都是作者或者诗中的抒情主人公遇到某种事物引起思想感情的变化,并无明显的倾向性。如《谐谑曲》这首著名的抒情诗,它以幽默、甚至怪诞的描写，反映一个姑娘难以捉摸的感情变化，手法颇为新颖：

她尽情地歌唱，大声地欢笑，
可是这首歌却笑她唱得不好。
笑声把歌声像雪似的撒到四面八方，
笑呀！笑呀！她放声大笑。
笑过之后，又突然哭了。
这笑声使她哭，使她浑身发抖，

她哭着叫了起来，她流出了幸福的眼泪。
她恢复了平静，把手放在胸前，
就像把一束百合花放在坟头上，
她望着远方，她看见了死神，
脸色苍白，神情呆滞……

这样的诗在词句上虽然像散文一样明白易懂，但却没有说明女主人公情绪变化的缘由。也许这就是她一时的喜怒哀乐，也许是她对人生的一种态度。诗人用谐谑曲这个名称不仅是指女主人公以这种喜怒无常的态度面对人生，而且也暗示了他自己在经历了人生的坎坷之后，也以同样的态度戏谑人生，和他早期诗歌中的乐观主义情调明显不同。

杜维姆虽然对 30 年代的现实不满，可也脱离不了这片曾经养育他的土地，他热爱祖国的土地和世世代代生活在这片土地上的人民,更热爱使他和人民群众联系在一起的语言,在《绿荫》中,他写道：

每当我听到祖国的语言——美丽的波兰语，
便以为这是夜莺在歌唱，
夜莺在嫩绿的枝叶上歌唱，
一个少女的歌声，
给枯木披上了绿装。

杜维姆的诗歌从早期的乐观主义到 30 年代对波兰现实的批判，走了一条现实主义的创作道路。他的诗歌始终把普通劳动者放在中心地位，同情他们的命运，颂扬他们的美德，他对资产阶级统治者和法西斯的批判也是从维护劳动人民利益出发的。为了真实反映普通劳动者的生活，他在诗歌中采用了最通俗的语言，充分体现了斯卡曼德尔诗社提出的‘民主化’和‘大众化’的诗学观点。但是他的‘民主化’和‘大众化’不是反爱国主义和反功利主义的,相

反，和爱国主义、功利主义有着密切的联系，只不过他爱的是普通劳动者的祖国，要为劳动者谋福利。就这一点说，他不仅没有违背、而且是继承了 19 世纪积极浪漫主义和批判现实主义的优秀传统，使波兰现实主义的诗歌创作前进了一大步。

德国法西斯侵占波兰时期，杜维姆长期流亡国外，在 1940 至 1944 年他创作了长诗《波兰之花》。由于种种原因，这首长诗直到 1949 年才发表。作品叙说的故事很简单：女主人公阿涅娜的父亲伊尔加诺夫是个俄国军官，母亲是波兰人。1905 年革命期间,她父母参加了革命，在领导工人群众和沙俄宪警的一次武装冲突中被打死。阿涅娜由外祖父伊格纳齐·杰维尔斯基抚养长大。第一次世界大战爆发后，杰维尔斯基带着外孙女来到华沙，在一个工业资本家的大公司里供职。故事本身并无深刻内涵，可是作者在一些章节中脱离故事情节，作了许多即兴和随意的发挥，其中包括对他童年的回忆，在革命爆发时的见闻和在第一次世界大战中的经历，还有他对两次大战之间的社会压迫的揭露和讽刺，以及他流亡国外时对祖国的思念等。这首长诗实际上是作者一生经历的概括。

诗人热情歌颂 1905 年革命，认为只有革命才能把波兰这栋房子里的垃圾清扫干净。他希望在革命后能够建立一个“聪明和善良人的政府”，由工人和其他劳动人民共同管理的政府，建立一个没有压迫、人民当家作主的国家。

安东尼·斯沃尼姆斯基（1895—1976）出身于华沙一个知识分子的家庭,父亲是医生,和波兰 19 世纪著名作家波列斯瓦夫·普鲁斯交往密切。他在家庭的影响下，从小就热爱文艺，曾就读于华沙美术学校，学过素描和绘画。他 1913 至 1919 年担任华沙《幽默》周刊编辑，开始发表诗歌和幽默作品，1917 至 1919 年和杜维姆等一起主办大学生杂志《为了艺术和科学》,1920 年加入斯卡曼德尔诗社，成为该社主要成员之一。从 1924 年到德国法西斯侵占波兰之前,他一直担任华沙《文学新闻》周刊的编辑,负责该刊戏剧

评论栏目的组稿和编辑工作。德国法西斯侵占波兰之后，他先后旅居巴黎和伦敦,在伦敦主办《新波兰》月刊,宣扬建设一个新波兰的思想。1946 至 1948 年他担任联合国教科文组织文学部的领导工作,参加了 1948 年在弗罗茨瓦夫举行的世界知识分子保卫和平大会,1956 至 1959 年任波兰作家协会主席。

斯沃尼姆斯基发表的诗集有《十四行诗集》(1918)、《阅兵式》(1920)、《诗的时刻》(1923)、《通往东方的路》(1924)、《远方旅行归来》(1926)、《没有格子的窗》(1935)和长诗《黑色的春天》(1919)等。他早期的作品也表现了为祖国获得独立自由而欢欣鼓舞的思想情绪。诗人曾经梦想，在独立后的波兰，社会各阶层人民将团结一致，为建设一个正义和美好的国家而奋斗。到那个时候，人民不仅享有自由平等的权利，而且将永远摆脱贫困，走向富裕的道路。可是独立后的现实不久就打破了他的这种梦想，随着 20 年代末和 30 年代初国内阶级矛盾的尖锐化，诗人看到了社会上普遍存在的贫困和失业。当局对民主爱国人士的疯狂镇压，引起了他的不满和反抗。

在 30 年代初的经济危机中，一些西方国家生产过剩，资本家把粮食和棉花烧掉或抛入海中，而劳动人民和失业者却大批地饿死和冻死。诗人看到这种情况，在 1931 年发表的《焚烧粮食》一诗中，曾经大声疾呼：

这位巴西朋友！你在桑托斯港
为何把一袋袋香馥馥的种子抛入海中？
告诉你的农场主、工厂主和阔老板，
我们这里需要黑咖啡。

这位内华达朋友和福摩萨的兄弟！
你为何把一袋袋棉花放火烧掉？
难道你不知道，在寒冬来到的时候，

我们这里没有棉袄？

诗人看到这种情况，预料到世界大战一旦爆发，成千上万的居民将死于战火，人类文明的一切伟大成果也将遭到毁灭。他在《德国人》中,借用古罗马执政官马列克·克劳迪乌斯在公元前212年远征西西里的塞拉库斯城并杀害著名数学家和物理学家阿基米德的故事，来比喻希特勒分子如何毁灭文化。

他和许多激进诗人和作家一样，对伟大爱国诗人密茨凯维奇十分崇拜,如《密茨凯维奇》一诗就充分表现了这种感情：

亚当，你是第一个人，
把我从地狱里救出来，
让我长上了诗歌的翅膀；
我听到了你的声音，
记住了你的教导。
……
你长年遭受苦难，你热爱众生，
你的仁爱之光也普照着我们，
我知道，我要把我的爱献给谁？
献给大地上的芸芸众生。
我知道，大众的幸福乃是我们的目的，
年轻的朋友，让我们走在一起。

诗人在密茨凯维奇的诗中看到了一种伟大的精神，这就是对人民大众的爱。他的诗中甚至直接引用密茨凯维奇的诗篇《青春颂》中的诗句,如‘年轻的朋友,让我们走在一起,大众的幸福乃是我们的目的。”他无论什么时候都相信劳苦大众定将走向幸福美好的未来。这一点，在他的另一首赞颂先辈作家斯泰凡·热罗姆斯基的诗《致作家的女儿》中也有充分的表现。热罗姆斯基在最后一部长篇小说《早春》中,曾经设想为穷人建造玻璃房子,使他们有个干

净舒适的生活环境。斯沃尼姆斯基在《致作家的女儿》中,认为这种理想一定会实现：

多少年后你会长大成人，
你生活的这个世界会得到改变，
一个秋天的早晨打开了城堡的大门，
人们走进城堡，评说过去的行动。

他们公布新的法律，撤掉旧的房子，
要在这里砌一道玻璃墙，
盖上明亮的屋顶，
但你父亲的住宅将永远保存。

斯沃尼姆斯基和杜维姆都是斯卡曼德尔诗社中的激进派诗人，他们继承了波兰文学爱国主义和民主主义思想的优秀传统，对 30 年代黑暗的社会现实特别是西方法西斯主义进行了有力的批判,但在政治上和 30 年代的革命左派并没有直接的联系，因此他们的批判是出于知识分子的正义感和对被压迫者的同情。

在波兰被占领时期，斯沃尼姆斯基流亡国外，祖国的沦亡激起了他对法西斯侵略者的深仇大恨，这在他于国外发表的诗歌中表现得很清楚，其中有两首曾经产生广泛的影响，即《警报》和《诅咒》。《警报》写德国法西斯 1939 年 9 月 1 日武装侵略华沙时的情景，敌人飞机的狂轰滥炸使这座城市笼罩着恐怖的气氛，没有多久，华沙就成了一片废墟。诗人为首都的毁灭感到无比的悲痛，他在《诅咒》中,历数法西斯侵略者焚毁他的故乡、迫害他的亲友的种种罪行，指出他们必将遭到报应：

为了我的故乡华沙
已变得不再是过去的华沙，
为了我再看不到华沙的大剧院和城堡，
看不到我儿时熟悉的街道，

为了这一切在战火中变成了废墟，
为了我朋友的堕落和背叛，
为了我兄弟饥寒交迫的处境，
为了塔杜施遭受严刑拷打，
为了伊列娜的孩子的贫困，
为了杨被迫流浪，夜宿在陌生人的房顶上，
为了十五岁的孩子，
被迫参加超重的劳动，死于鞭打，

德国人的一切必将遭到万世的诅咒。

诗人在诅咒法西斯侵略者罪恶的同时，坚信人民一定能够打败侵略者，在废墟上重建自己的家园。在战后发表的《致读者》中，他向读者推心置腹地陈述了他一生的坎坷经历。半个世纪以来，他一直在黑暗中摸索，但对未来却总是充满了美好的幻想。今天，在整个社会出现了大变革的时候，他的幻想终于实现了，工农大众成了国家的主人，诗人也和当时许多流亡国外的诗人一样，对于这种变革表示衷心的拥护。

杨·莱洪(1899—1956)生于华沙，1916年进华沙大学波兰语言文学系，在大学学习期间任大学生杂志《为了艺术和科学》的编辑，1918年后参加斗牛士文学咖啡馆活动，1919年和杜维姆等一起创立斯卡曼德尔诗社，1926至1929年负责编辑讽刺周刊《华沙理发师》，1930年至1939年任波兰驻法国大使馆文化专员，1940年迁居美国，1943至1946年在纽约和卡齐米日·维耶任斯基一起编辑出版《波兰周刊》，1956年在纽约自杀身亡。

莱洪早在中学读书时就开始写诗，14岁发表第一部诗集《在金色的田野上》(1913)，随后又出版诗集《沿着不同的小路》(1914)。两次大战之间他发表的诗集有《共和制的滑稽故事》(1919)、《巴宾斯基共和国》、《历史之歌》(1920)和《银色的和黑色

的》(1924)等。莱洪早期不少诗歌写历史题材，有的反映历史上的真人真事，有的再现过去文学作品中的虚构人物。马乌内采·莫赫纳茨基是波兰19世纪的一位爱国者，波兰浪漫主义文学理论的奠基人，也是一位钢琴演奏家，1832年在梅斯①举行过钢琴独奏音乐会。莱洪以这个不大为人注意的题材写了一首诗《莫赫纳茨基》。这首诗描写了演奏者以钢琴的曲调表现1830年十一月起义从发动到失败的全过程，而听众又是当时流亡国外的波兰爱国者和起义战士。这些爱国志士怀着激动的心情，从钢琴声中听到了起义战士高举大旗，骑上骏马，奔向战场，和敌人拼杀。可是不一会儿，演奏者突然停了下来，脸色煞白，钢琴键盘也变成了红色，随后他颤抖地叫了一声，在场的人听到后都站了起来，他大声喊道：“逃走吧，逃走吧！”大厅里有血腥味，说明起义遭到了失败。听众们有的窃窃私语，有的沉思，有的东张西望，有的激动得嚎啕大哭起来，表现了对起义的不同态度。作者虽然没有具体写出他们的言谈，但通过他们的各种表情和动作，含蓄地表现了十一月起义的失败在流亡国外的波兰侨民中引起的不同反应。

诗人侨居国外期间，很想念自己的祖国，觉得他无论在什么地方，只要想起波兰，就好像在祖国波兰一样。可是30年代波兰国内的问题在他的诗中几乎没有什么反映。这和杜维姆、斯沃尼姆斯基有所不同。在《银色和黑色的》这个集子中，他有时甚至离开他生活的时代，开始对生、死和爱情等这些人类永恒的问题进行思考：

> 你问我，我的生活中
> 什么事情最重要？
> 我告诉你，死和爱情，两者都一样。

——《你问我，我的生活中什么事情最重要？》

①地名，在法国。

诗人一想起生与死和个人密切相关，就不免伤感：“当最后一道帷幕掀开之后，这人间贫困的喜剧原来是一出神的喜剧。”人的喜剧既然是一出神的喜剧，人就必然被死神支配，无法掌握自己的命运：

我本是上帝创造的凡人，
死神在我的近旁窥视着我，
这可恶的土地要吞噬我的骸骨，
可我不知道何处才是灵魂的归宿？
如果上帝并不存在，我去何方把他寻找？

——《高傲》

既然对人生、命运、灵魂甚至上帝都产生了怀疑，那么爱情在他看来也是不可信的。诗人渴望人间的爱，也渴望爱情，但他觉得爱情和他永远隔着一道不可逾越的鸿沟：

窗外的天空高挂着一张灰布，
就像一道深深的鸿沟，
隔着我们两颗坚贞的心。
这疯狂的爱情把我们联系在一起，
又让我们永远分离。

——《妒忌》

莱洪是斯卡曼德尔诗社的主要成员，可是他的创作道路和杜维姆、斯沃尼姆斯基完全不同。如果说他前期诗歌表现了爱国主义思想的话，那么他的后期作品却反映了悲观主义的人生态度。

卡齐米日·维耶任斯基(1894—1969)生于乌克兰的德罗霍贝奇，曾在克拉科夫和维也纳的大学里学过哲学、文学和历史。第一次世界大战爆发后他参加波兰军队，1915年被俄军俘虏，在梁赞的俘虏营里囚禁了两年，后从俘虏营里逃出来，又在基辅参加秘密爱国活动，1918年秋天回到华沙，和杜维姆、莱洪等诗人取得联

系,在《为了艺术和科学》杂志任编辑工作,成为斗牛士文艺咖啡馆和斯卡曼德尔诗社的主要成员。他在 20 和 30 年代曾先后担任《文学新闻》和《文化》周刊的编辑。德国法西斯占领波兰后,他流亡国外,到过法国、葡萄牙、巴西和美国，1945 年以后，在美国长岛的一个渔村隐居了 20 年，晚年回到欧洲，先后居住在罗马和伦敦等地。

维耶任斯基早期发表的诗集有《春天和葡萄酒》(1919)、《屋顶上的麻雀》(1921)、《大熊星座》(1923)、《爱情日记》(1925)、《奥林匹克的桂冠》(1927)、《和森林交谈》(1929)、《荒诞的歌》(1929)、《苦味的丰收》(1933)、《悲惨的自由》(1936)和《古墓》(1938)等。他早期的诗歌也像斯卡曼德尔诗社其他诗人一样，充满了青春活力和欢乐情调：

> 我向人们露出了笑脸，
> 把一簇簇鲜花撒在他们的身边，
> 一个诗人的幸福和激动，
> 这不是诗人，这是春天。

——《我的脑子里有一片绿荫》

维耶任斯基的诗歌创作题材十分广泛，表现了和别的诗人完全不同的情趣和风格。他对体育比赛很感兴趣，写过不少有关体育比赛的作品，例如在《百米》中，他写运动场上百米赛跑的紧张时刻,十分激动人心：

> 每块肌肉都像弹簧一样缩成了一团，
> 全身上下紧张过度不停地颤抖，
> 剧烈的心跳在耳中响起了一阵阵回音，
> 各就各位,预备,一,二,三！
>
> 啊！脚板飞出了响板，
> 迎面扑来的大风刺痛了赛者的喉咙，
> 我兴高采烈，浑身是劲，

我气喘吁吁，热血沸腾。

——《奥林匹克的桂冠》

诗人不仅形象地展现了运动员们从起跑到比赛过程中的激动人心的场面，也生动地反映出他自己在见到这种场面时的心理状态。他在这里并没有对赛者和比赛作出评价，通过他自己的投入和感情，说明了他当时和运动员一样地紧张和兴奋。

维耶任斯基除看体育比赛外，他对世界各国的地理知识、对城市居民的生活状况也很感兴趣。例如有一首叫《地图》的诗中写道：

我用手指着旅行的线路，
黑线是公路，红线是铁路。
弯弯曲曲的河道有梦幻中的海豚，
大西洋、克孜勒河①、孟买、比利牛斯山②.

诗人要去非洲旅行，他想象中的非洲是：

苏伊士运河蜿蜒曲折，
沙漠中有一片绿洲，
凶恶的鳄鱼张开了大嘴，
勤劳的骆驼隆着高高的脊背，
鸵鸟把它的长嘴藏在沙土里，
道路两旁绿树成荫。

——《去非洲旅行》

他对城市的描写并不具体指出某个地方，在他的视野中，似乎所有城市繁忙的景象都是一样：

人们急急忙忙地奔跑，
好像一群失魂落魄的幽灵，

①在土耳其。
②在欧洲。

有的乘车去交易所，
有的去报社或者看体育比赛。
到处都是嘈杂的人声，
行人止步，
红灯绿灯！这里可以自由通行。

——《城市和人们》

除了这些口语化的反映日常生活场景的作品外，维耶任斯基也写过一些富于感伤情调的诗。他认为，人类生活的世界会给人带来痛苦,人生会有不幸的遭遇,因此他在《月亮的历史和死亡》一诗中，用比喻的手法写道：

就像罗曼蒂克的大鸟，
千百个世纪品尝着仙果和琼浆，
女王塞密拉米斯来这里游玩，
遇到了百花盛开，扑鼻芳香。
今天，月亮又用她的纤手扣着我的门窗，
在墙上留下了烦恼的刀痕，
还用她的乳汁写下了两句话，
世界唱出的不是歌声，而是苦痛。

这个比喻说明世界本来是很美好的，可现在却变了。维耶任斯基的早期诗歌表现了乐观主义情调，但后来也和莱洪、列希米杨一样，陷入了痛苦的沉思。

玛丽亚·帕芙利科夫斯卡一雅斯诺热夫斯卡(1891—1945）是两次大战之间最有成就的女诗人。她生于克拉科夫，父亲沃伊切赫·科萨克是著名的画家，从小就培养了她对艺术的浓厚兴趣。她主要靠家庭教育和自学成才，中学和大学都没有上完，在克拉科夫美术学院只当过短期旁听生。后来她结交斯卡曼德尔诗社的诗人和著名剧作家斯坦尼斯瓦夫·韦特凯维奇,开始写诗。她曾多次出

国旅游，到过法国、意大利、土耳其、南非和希腊，1939年9月离开波兰，先去巴黎，后定居英国。她在20和30年代发表的诗集很多，如《仙桃》(1922)、《玫瑰的魔法》(1924)、《吻》(1926)、《跳舞》(1927)、《扇子》(1927)、《林中的寂静》(1928)、《巴黎》(1929)、《白夫人侧影》(1930)、《生丝》(1932)、《大门的芭蕾舞》(1935)、《结晶》(1937)和《诗稿》(1939）等。

帕芙利科夫斯卡—雅斯诺热夫斯卡早期的诗歌主要反映对大自然的热爱和她在欣赏自然美景时的欢乐心情。诗人善于用简洁明了的语言描绘出清新的景象，近于斯卡曼德尔的诗风。

在蓝盈盈的牧场上
有一群白兔在吃草，
有一群白色的绵羊在吃草，
这牧场一望无边，
它不属于谁，
只属于这群白色的兔子
和这群白色的绵羊。

——《在蓝盈盈的牧场上》

有时一只欢乐的小鸟也会引起她浓郁的诗兴，她对这种可爱的小动物往往观察得很仔细，它的动作在诗人笔下形成了一幅生动的画面：

它飞向栗子树丛，
叫一声‘太阳’，又叫一声‘升起’。
它在树枝上摇晃着身子，
就像乘坐一只绿色的小舟。
它用小嘴刺着清晨的寂静，
它让天空降下了一丝丝小雨，
它在大火的烟雾中看见了一株杏树，

它从栗子树上飞到了窗前的草地上，
它高声地叫着，高兴地唱着
“太阳的升起”。

——《清晨的小鸟》

有的诗歌还以戏谑的笔触描写动物世界，充满了诙谐的情趣：

小鸟是个傻瓜，
比表面看来还傻，
穿着漂亮的彩衣，
小脑袋像朵罂粟花，
猫儿见了也害怕，
它是五只鸟蛋的爸爸，
只只鸟蛋都像它，
孵出的雏儿都呆傻，
红蓝两色的羽毛
紧贴着一个树杈，
跟另一个同样的傻瓜
扯开嗓子争吵，
后来又叫又唱，嘁嘁喳喳
尽是些蠢得出奇的傻话。

——《小鸟》①

在诗人看来，像兔子、绵羊和小鸟这些性情活泼、温顺的动物能够欢乐和自由地生活在大自然中，成为大自然的主人，这才体现了大自然的美，一种自然祥和的美。但有时候，诗人又从大自然回到了现实世界，在为保卫祖国而流血牺牲的英雄身上，看到了人生的美，她甚至以十分简练或者省略的语言符号来表达她的这种感

①译文引自易丽君：《波兰 20 世纪诗选》,第 29 页。

情：

白色和血红，
血红和白色的麻布，
包扎了你的伤口。
大风把你高高吹起，
展示了这负伤的凭证，
这是记念，
这是债务，
这是道德。

英雄在保卫祖国的战争中流了血，要向敌人讨还血债，但他是人民的骄傲，人民将永远记住他。

如果说帕芙利科夫斯卡一雅斯诺热夫斯卡前期的诗歌像斯卡曼德尔派诗人一样,充满了欢乐、谐趣,甚至对英雄的崇拜,那么她20年代末和30年代发表的作品，主要是《林中的寂静》发表以后的作品，就变得深沉和凝重了，有的还反映了她对宗教魔法和招魂术的兴趣，以宗教轮回运转的观念作为作品的思想基础，但大部分作品侧重于对人生意义的探讨，流露出怀疑、痛苦和死亡的情调，迥异于她的前期作品。在《飞行员的情人》中，她以一个女人的口气，对她的心上人说：

你就像一匹飞马，
乘风展翅在太空的荒漠中飞翔，
如果你突然来到我的身边，
不知从何方来到我的身边？
把你的翅膀覆盖在我的身上，
我不知道你会不会变得十分可怕？
我不知道你对我会怎么样？

诗人不仅对爱情表示担心和怀疑，有时也为生活中某些小事

没有做到而感到烦恼，在《岁月，瘸腿的裁缝》中写她遇到的一个裁缝,裁缝把一块面料给她看,她对裁缝说“:我要用它做件衣衫!’裁缝说：

这种面料我已全部卖给了上天，
谁能见到这样品已是福分不浅，
想用它作衣裳纯属枉然！①

作者用“瘸腿的裁缝”这个形容词表明了对这个使她的愿望实现不了的裁缝的怨恨。由于生活中的疑虑，自己的愿望不能实现，便产生悲哀，想到死亡：

我醒来后，以为我曾经死去，
我感到幸福，也感到骄傲，
可是我很担心，
是否又要躺在棺材里？

——《做梦和醒来》

帕芙利科夫斯卡一雅斯诺热夫斯卡的诗歌创作从20年代的欢乐情趣到30年代的悲观转向和上述一部分斯卡曼德尔诗人的情况很相似，但她对日常生活的细微感受，却表现了一个女诗人所特有的风格。

布鲁诺·雅显斯基(1901—1939)是波兰未来派的代表诗人，又是一位革命诗人和作家。他出身于桑多梅日省克利门托夫县一个医生家庭，一次世界大战期间随父母侨居莫斯科，在那里读完了中学，接触了俄国革命的先锋派文学。1918年回国后,他曾就读于克拉科夫雅盖沃大学,1919年在故乡克利门托夫组织剧团，上演维斯比杨斯基的《婚礼》等剧作，并和一些诗友创议成立了未来派诗社‘手摇风琴’,俱乐部,1921年发表了波兰未来派纲领性的文章

①译文引自易丽君：《波兰20世纪诗选》,第30～31页。

《关于生活立即未来化和诗歌未来化问题致波兰人民的宣言》，后来常在佩伊佩尔主办的《指针》上发表诗作。从 1923 年起,雅显斯基和波兰共产党人及左派力量取得了经常性的联系，在利沃夫的《工人论坛》文学部和《新文化》周刊担任编辑。由于宪警的监视,他不得不于 1925 年去法国，加入了法国共产党,1927 年在巴黎成立“波兰工人舞台”剧团,组织上演革命戏剧,后来又被法国政府驱逐出境。他 1929 年到苏联定居,参加苏联共产党,加入苏联国籍,开始用俄语写作，并先后担任在苏联出版的波兰杂志《群众文化》和用四种文字出版的《国际文学》杂志的编辑,1934 年当选为苏联作家协会中央执行委员会委员。

雅显斯基一生发表的作品有诗集《钮扣孔里的皮鞋》(1921)、《饥饿之歌》(1922)、长诗《话说雅库布 • 谢拉》(1926)和长篇小说《焚烧巴黎》(1929)等。前两部诗集反映了他否定传统和对未来主义的追求，以及他的未来主义诗歌的特点。雅显斯基早期除崇尚未来主义诗歌外，对波兰 20 世纪所有别的流派几乎都持否定态度，表现了虚无主义的观点。

在《钮扣孔里的皮鞋》这个集子的同名诗歌中,他写道：

一群少女在花园的绿荫下聚会
讨论艺术，发表各自的见解。
可是她们并不知道，
如果雅显斯基来到这里；
泰特马耶尔和斯塔夫都会死去。

《致未来主义者》是雅显斯基一首具有代表性的作品，不仅表现了未来主义诗学观点，也充分反映了这种诗歌的艺术特色。

柏拉图、普洛顿① 和卓别林真叫我烦恼，

①普洛顿（约 204一约 269)希腊哲学家,新柏拉图主义的创始者。

我不愿听那绞刑架的嚓嚓声响，
要在这里写下新的篇章。
城市里到处五彩缤纷，
公园里有新雕石像，
女人们在枕边朗读诗歌，
出外时面无血色，却呈碧蓝。
每个人都长着四个脑袋，
城市上空笼罩着无声的恐怖，
诗歌就像煤气从管道里流出，
要把我们统统毒死。
电话、报纸也大声地喊叫：
冬天我们没有粮食，
谁都活不到冬天。

诗人描写了许多城市里的怪异现象，“每个人都长着四个脑袋”“城市上空笼罩着无声的恐怖”,说明他对城市文明的畸形发展感到恐惧和不安，同时他也看到了资本主义的经济危机，“冬天我们没有粮食，谁都活不到冬天”。作品既写实，又采用象征的手法，在一些省略的语句中表现了深刻的内涵。

在另一些作品中，诗人为了追求未来派的新奇，似乎有意制造文字游戏,还创造了一些新词,使作品晦涩难懂。如《前进》就是突出的一例：

特那、那、那里，特那、那、那里，这里、这、这，那里，
一、七、四百零四，
先生们，你们的头上有鹭鸶毛，
女士们，女士们，这么多女士。
那个女士，这，这里，这，那里，
别墅里，海上，哭泣，

鞋跟,机关枪,鞋跟,机关枪。

像这种极端的例子在雅显斯基和其他一些未来派诗人的作品中还有不少，这里可以看到意大利未来派诗歌形式对他们的影响，一些作家和评论家当时就指出，这种诗歌中的文字游戏是对外国诗歌的模仿，并无新颖独特的艺术价值。可是包括雅显斯基在内的波兰未来派诗人早期追求的就是这种形式，他们说：“生活的逻辑是可怕的，是不合逻辑的，我们未来主义者就是要给你们指出怎样从逻辑的犹太区的大门里走出来。”可见他们热衷这种形式也是出自于认定这个世界充满混乱、恐怖和危机的看法。

但雅显斯基并没有长时期地陷入这种非理性和非逻辑的混乱之中，参加革命后，他很快就走上革命现实主义的道路，使他后期的作品闪耀着历史唯物主义的光辉。长诗《话说雅库布·谢拉》和长篇小说《焚烧巴黎》是这方面的突出成果。

长诗《话说雅库布·谢拉》以1846年雅库布·谢拉在加里西亚领导的农民起义为背景。这次起义爆发的情况十分复杂，起义的目的是要推翻奥地利占领区的封建农奴制压迫，可是与此同时，在克拉科夫也爆发了有爱国贵族地主参加的反抗奥地利占领者压迫的民族起义。占领者当局当时以欺骗和利诱的手段引导参加起义的农民去反对波兰民族起义。一部分受骗上当的起义农民在袭击地主庄园的同时，也杀害了许多参加民族起义的爱国贵族。可是奥地利当局把克拉科夫民族起义镇压下去后，又转过身来把枪口对准起义的农民，使他们遭到了和克拉科夫民族起义同样的命运。在波兰过去的一些文学作品中，常常把这次起义的领导者谢拉写成一个和奥地利占领者勾结在一起、镇压波兰民族起义的刽子手。雅显斯基在长诗《雅库布·谢拉》中，第一次从当时农民起义的实际出发，既肯定了谢拉为波兰农奴的翻身解放而战斗的一生，又指出了他所领导的农民起义被奥地利占领者利用和镇压的悲惨结局。此外他在创作过程中，也从波兰民间的风俗和民间文学中吸取了

有益的东西，形成了一种民间文学的风格。

长诗一开头，就展现了谢拉和农村姑娘玛蕾娜举行婚礼的场面，但是有人在婚礼上当众说他是一个鳏夫，甚至诬蔑他曾杀害三个妻子，因而使玛蕾娜很害怕。这时来了一个青年农民谢林·雅库斯，玛蕾娜便要和他一起逃走，谢林也企图取代谢拉。谢拉看到这种情况，一气之下把谢林打死，但玛蕾娜还是逃走了。

诗人叙说这个民间文学中常见的情杀故事当然不是指谢拉真有这么一段经历，而是以此暗示一场和他有关的农村两个阶级的搏斗即将开始。谢拉接着对农民讲述加里西亚农村封建剥削的情况：这里年年丰收，粮食归地主，糠草归农民。他表示不再给地主放牲口，要到利沃夫政府那里去诉说农民被压迫的痛苦。可是他在那里却一无所获，回来后还遭到村里地主的鞭打，被关进了监狱。村长把他释放后，他便开始在斯玛索夫和塔尔诺夫一带的农民中宣传起义的道理。他的行动还得到了奥地利皇帝的支持，奥国皇帝说“：我不会去和波兰的老爷打仗，让农民去报复他们吧！他们在乡下够多的了。”这就暴露了占领者的险恶用心。

长诗的后一部分虚构了一段谢拉在路上遇到耶稣的情节。谢拉对耶稣陈述了农民反压迫的斗争，要求耶稣把他们带到天国里去，但耶稣对他却没有任何表示，后来谢拉终于被塔尔诺夫的警察当局逮捕并绞死。作品成功地塑造了一个农民革命者的英雄形象，也深刻地揭露了奥地利统治者的凶恶面貌，他们利用农民去反对包括爱国贵族在内的波兰贵族地主，最后又把谢拉处死。作者在长诗中，采用了大量的波德哈莱一带山民的方言，增添了作品的民间文学色彩。

除诗歌外，长篇小说《焚烧巴黎》是雅显斯基的主要作品。小说描写了一个荒诞故事，但其中又揭示了某些真实的历史情况：在中国某个城市，有个饭店老板的儿子叫潘天葵。他年纪很小的时候，一些穷苦人就告诉他，白人到中国来，强迫中国人替他们干活，结

果白人富了,我们穷了,我们要把他们赶出去。潘天葵上学后,在一些书本中，终于了解到中国有剥削和压迫，世界上许多国家也是这样。长大后他在一家英国纱厂里干活，看到工人进行超负荷劳动，工资收入很低，还常常遭到白人监工的鞭打。后来报纸上报导俄国爆发革命的消息，纱厂工人受到鼓舞，派代表向厂方提出提高工资和不准鞭打工人的要求，厂方不仅没有同意，反而开除了工人代表,其中几个主要的被警察逮捕、监禁、严刑拷打。潘天葵是工人代表，也进了监狱。但他不久就逃了出来，参加了孙中山领导的中国国民党。为了寻求救国的真理,潘天葵远离中国,来到欧洲,在伦敦对一位教授表示他要学习西方的科学技术，他认为中国人如果掌握了西方的科技文明，就能建设一个强大的中国。他看见英国工人也反对殖民主义者对中国的侵略，可是又听说中国国民党出现了分裂，右派势力在上海和广州屠杀工人。

后来他来到巴黎,遇到闹饥荒,鼠疫流行,穷苦人有的病死,有的饿死。巴黎各派势力斗争激烈，巴黎职工统一联盟中央委员会号召全市工人举行总罢工，要求政府发放食品，赈济饥民。在拉丁区甚至发生了谋杀政府首脑的事件，许多罢工工人和参与谋杀案的政治犯被关进了监狱。潘天葵和一些教授开始研究防治鼠疫的办法，要拯救巴黎无产者的生命，但没有取得成果。后来死于流行病的人越来越多，华人居住的社区又突然发生火灾，蔓延到其他城区。不少居民，包括大量的犹太人想去美国避难，但美国政府怕疫病流行，封锁了港口，不让外国人进来，欧洲其他国家也表示不给巴黎提供援助。后来巴黎工人成立了公社和临时政府，旅法华侨在巴黎还成立了中华共和国。临时政府号召巴黎工人拿起武器，打倒资产阶级，建立法兰西苏维埃社会主义共和国。作者通过这些描写，说明资产阶级的统治给人类带来了巨大灾难，它不仅使国内发生瘟疫和大火，而且对殖民地人民进行残酷的压迫和剥削，所以无产阶级必须起来发动一场大革命，把他们推翻。这就是当时欧洲和

中国的社会状况。小说中的荒诞情节富于象征意味，具有震撼人心的艺术魅力。

尤利杨·普日博希(1901—1970)出身于热索夫省斯特日若夫县格沃什尼查村一个农民家庭，少年时参加过波兰民族解放运动，20年代初就读于克拉科夫雅盖沃大学波兰语言文学系，毕业后一直在索卡尔、赫查诺夫和切辛等地的中学任教，1937至1939年去法国深造，对欧洲文艺有广泛的了解。德国法西斯占领波兰期间，他在利沃夫的《新视野》杂志担任编辑。波兰解放后，他先后担任《复兴》周刊编辑、波兰民族解放委员会委员和波兰作家协会第一任主席，1955年以后定居华沙,参加《文化评论》、《诗歌》和《文学月刊》等一系列刊物的主编和编辑工作。

普日博希1926至1933年参加克拉科夫先锋派诗歌运动，在《指针》和《线路》杂志上发表了许多宣传这一流派诗学观点的文章，出版了许多诗集，成为克拉科夫先锋派诗歌的主要代表之一。他早期出版的诗集《螺丝》(1925)和《两只手》(1926)大都歌颂现代生活和现代文明，反映现代文明的创造者如工人、飞行员的劳动生活。30年代初，由于国内爆发经济危机和社会矛盾尖锐化，普日博希在思想上也产生了很大变化。他这时期发表的诗集如《从上面来》(1930)、《在森林深处》(1932)和《心灵的等式》等转向揭露现实的黑暗面，对都市现代文明产生了厌恶情绪。他因出身于热索夫的农民家庭，从小就了解农民的疾苦，对他们的生活和斗争也一直很关心。30年代热索夫不断爆发农民反压迫的斗争，但都遭到当局的镇压,这在他的诗中也得到了反映,如在《度假回来》中写道：

请看，在热索夫的土地上，
那许多胸膛被枪弹洞穿，
五十个人被活活打死，
我心中燃起了反抗的怒火，
我浑身在仇恨中战栗。

不管怎样，普日博希作为先锋派的代表诗人，几十年一直在作艺术形式的探索。他的诗歌表现手法比较含蓄，以某些省略和暗喻激发读者的想象。例如《塔特拉山，悼念一个死在冷冻的山岩上的女登山者》中写道：

山岩尚未爆发的轰响，
就像石头一样的坚固，
这是溪流被撕碎的瀑布，
突然一阵雷鸣打破了永恒的寂静，
那咄咄逼人的视线激怒了整个世界，
我向往宁静，
但我不愿把你的遗体埋葬在塔特拉山的石棺中。

诗中展示了一幅可怕的景象，如"溪流被撕碎的瀑布"，"咄咄逼人的视觉激怒了整个世界"，"山岩尚未爆发的轰响"。作者描写这个背景，意在暗示女登山者一定死得很惨，他对死者十分怜惜。《七月》写作者在农村担任中学教师时，和学生在暑假中的一次娱乐活动。一个学期紧张的教学活动之后都很疲劳，需要休息，就像一件弄脏了的皮袄，要拿到室外去抖落干净一样。他们都很高兴，要找到一个娱乐的去处，于是坐着一辆小车来到一片柳荫下，作者"我"发现：

一个赤脚的牧童跑到泉边，
饮过泉水又倏然不见，
仿佛是他跑出了一条
清冽的溪涧。

诗人看见一个牧童跑到泉边又倏然不见，脑子里便产生一个印象，似乎牧童跑出了一条溪涧。

远方苍翠的山峦重重叠叠，绵延不断，

仿佛是在互相摇曳
彼此絮絮交谈。

怎样的妙笔才能披露这
景色里蕴藏的激情、
喧声中隐蔽的幽静、
这山水间的细语低吟 ?①

作者触景生情，在苍翠的群山和幽静的溪涧中激起了他的诗兴。作品的用词虽经雕琢，却显得自然流畅，诗人的创作态度是很认真的。

弗瓦迪斯瓦夫 · 布罗涅夫斯基(1897—1962）是两次大战之间最著名的革命诗人。他出身于华沙省普茨沃克县一个知识分子家庭，年幼时就失去父亲，靠母亲抚养长大。他在中学读书时参加了秘密的爱国组织，1915 年又参加了毕苏茨基创立的波兰兵团，为波兰民族的独立而战。1921 年他在华沙大学攻读人文科学，1924 年担任左派刊物《新文化》编辑部的书记，发表了他翻译的马雅科夫斯基的诗篇《工人诗人》。翌年他出版了第一部诗集《风车》,并且和革命诗人斯坦尼斯瓦夫 · 雷沙尔德 · 斯坦德、维多尔德 · 万杜尔斯基联名发表了《三声排炮》。1925 至 1936 年间,布罗涅夫斯基担任《文学新闻》杂志主编,继续发表文章,宣传波兰无产阶级革命文学。在 1927 至 1928 和 1929 至 1931 年间,他曾先后担任左派刊物《杠杆》和《文学月刊》的编辑工作,参加一系列由波兰共产党领导的革命活动，曾被当局逮捕入狱。在德国法西斯侵占波兰期间，他于 1941 年去苏联,在古比雪夫创办《波兰》杂志,后又参加在苏联组织的波兰军队，去近东一些国家作战，直到 1945 年才回到波兰,定居在华沙。

①译文引自易丽君：《波兰 20 世纪诗选》,第 100～101 页。

布罗涅夫斯基这时期发表的诗集还有《城上的烟雾》(1926)、《关怀和歌》(1932)、《最后的呐喊》(1938)和长诗《巴黎公社》(1929)等。他早期的诗歌大都写军旅生活见闻，当时正值第一次世界大战爆发，在行军经过的地方到处都是战火硝烟。他在回忆这段经历时，说他当时还是个不懂事的孩子，不知道自己为什么要从军，但是经过艰苦的军旅生活和残酷斗争的考验，他练就了一个军人的坚强意志和百折不挠的精神，懂得了帝国主义战争给全人类带来了灾难，因而他的诗中流露出反战的情绪，指出世界大战是欧洲资本主义各国为了争夺利益和地盘而打起来的。

在《三声排炮》这篇革命文学的宣言中，布罗涅夫斯基作为一个革命文艺工作者，声明他永远站在战斗的无产阶级一边，明确指出了波兰无产阶级文学创作的性质和任务：“在无产阶级和资产阶级的残酷斗争中，我们坚决站在左派街垒的一边，愤怒、胜利的信心和战斗中的乐观精神驱使我们去写作。让我们的话声就像排炮一样响遍城市的大街小巷，传到工人的住宅里。我们要为一个新的社会制度而斗争，这种斗争就是我们创作的最主要的内容。”这篇宣言说明布罗涅夫斯基已经成为一位自觉的无产阶级革命文艺战士,也标志着 20 世纪无产阶级革命文学的开始。显然，波兰 20 世纪革命文学不是凭空产生的，它的产生一是 20 和 30 年代波兰无产阶级革命斗争的需要，二是对波兰 19 世纪积极浪漫主义文学和无产阶级革命诗歌的继承和发展。布罗涅夫斯基从小就很崇拜波兰 19 世纪浪漫主义诗人，他对波兰早期无产阶级革命家和革命诗人的献身精神也十分景仰。他在载于《文学新闻》上的《昨天和明天的波兰诗歌》的著名论文中说：“我怀着崇敬和激动的心情想起了无产阶级的第一首颂歌，这就是瓦茨瓦夫·希文奇茨基的《华沙革命歌》，它是波兰的无产者和这些国际革命的神话般的英雄们唱的第一首歌，现在已经唱了半个世纪了。……天才的卢德维克·瓦林斯基被宪警逮捕时，身边还带着这首歌的复印稿，从此他就再也没

有走出监狱的大门，他在鬼蜮的施吕瑟尔堡监狱中死于肺病，他为这首歌献出了他光辉的一生。当他在狱中遭受酷刑的时候，还写了《镣铐马祖尔歌》,这是一首充满了欢乐、幽默和勇敢精神的诗,它实际上是在坟墓里写的。无产阶级诗歌要赞颂这座坟墓，从墓中吸取普罗米修斯的力量,争取胜利的明天。”

布罗涅夫斯基对文学传统的继承主要表现在三个方面：一是继承积极浪漫主义和波兰早期革命诗歌对旧制度的批判；二是歌颂爱国者和革命者百折不挠的精神；三是反映千百万人民群众推动历史发展的伟大力量。30年代初，西方各国的统治者为了摆脱面临的经济危机，加剧了对工人的剥削和压迫。波兰由于受到危机的影响，无产阶级的生活状况也急剧恶化。对这种情况布罗涅夫斯基深有了解,他在诗集《关怀和歌》的《东布罗沃矿区》这一首诗中写道：

矿区挖出了煤块，
把它送往东方和西方
可它变成了黑色的魔鬼，
变成了贫困、饥饿和疫病。

你告诉我，严峻的土地，
你是谁的祖国？
东布罗沃在饥饿、危机和法西斯主义的夜里，
却可怕地沉默着，她不说话。

人们在饥饿、失业和疫病的威胁下奋起反抗，刽子手们疯狂地屠杀，被压迫者要坚持斗争下去：

鲜血在流淌，五月的鲜血，
在大街上，在宪兵的刺刀下，
听吧，被践踏、被鞭打的人们在呼唤着你！
鼓起勇气，冲向监狱的大门！

华沙在呼唤自由，
华沙在战火中燃烧。

——《失业者》

30 年代末，西欧一些国家的法西斯统治者不仅残酷镇压人民的反抗，而且极力准备发动世界大战，给全世界以极大的威胁。布罗涅夫斯基面对这种形势，感到心焦和义愤，他揭露了法西斯的凶恶面貌，给人民预示了战争将会造成什么样的后果，叫人们提高警惕：

夜尽之后，来了一个可怕的白天，
饥饿、大火和瘟疫，
新的地狱降临人间。
女人穿上了血衣，
城市被烧成灰烬，
实验室成了废墟，
文明的双目不见天日，
历史在愤怒中前进。

布罗涅夫斯基的诗歌由于表现了革命战斗的精神，受到爱国者、革命者和人民群众的喜爱，在工人和人民群众举行的游行和集会上，经常被朗诵，对提高群众的政治思想觉悟和鼓舞人民去和反动统治者进行斗争，起了很大的积极作用。布罗涅夫斯基不仅以诗歌作武器，揭露了资产阶级和法西斯主义的真实面貌，而且还真实地再现了许多革命者的生平事迹和斗争经历。他在塑造这些革命者的形象的时候，注意反映他们所处的时代和走过的艰难曲折的道路，突出他们的思想个性和在斗争中成长的过程。他笔下的英雄形象血肉丰满,栩栩如生,而且大都具有一定的典型性。例如在《孔雀街的月亮》中写一个少年裁缝伊扎克·古金德，他父亲也是一个裁缝,由于家里很穷,父亲在他年仅 11 岁的时候，就叫他去缝衣厂

当徒工，挣钱养活自己。后来父亲劳累过度，死在缝纫机旁。伊扎克不明白人生为什么有这么多的苦难，为什么在他童年的时候，就得出来做工。后来他阅读了马克思、列宁和卢森堡的著作，参加了服装厂的工会组织，一些年长的工人给他讲述无产阶级的血泪史，他才懂得在波兰和世界上还存在阶级压迫，自己也是无产阶级中的一员，只有和压迫者进行坚决斗争，才能改变自己被压迫的命运。有一次，工厂老板要降低工人的工资，工会组织全厂工人罢工，伊扎克也参加了,但他不幸被捕入狱,在狱中呆了 4 年。他在狱中写信给布罗涅夫斯基，以朴素的语言真实地反映了苦难的童年。这首诗是根据真人真事写成的。

诗人除了以革命者的经历和献身精神去教育群众，使他们认清自己奋斗的目标外，他还给身陷囹圄的同志写诗，鼓舞他们的斗志：

> 狱中同志，坚持下去，
> 只要意志坚强，就能盼到希望，
> 工人群众，党和你站在一起，
> 整个战斗的国家和你站在一起。

1925 年 7 月 25 日,共产党员波特文 • 纳弗塔里被反动当局杀害，布罗涅夫斯基为了悼念他,写了一首《革命者之死》。诗中主人公只活了 20 岁，但他在残酷的斗争中表现出坚强不屈的精神。他对敌人不是害怕，而是极端地藐视，他的英雄气概和乐观主义精神表现了一个革命者的高风亮节。

作为一个无产阶级革命诗人和战士，布罗涅夫斯基在长期的创作生涯和革命活动中，看到许多波兰革命者为了劳苦大众的翻身解放而战斗和牺牲，也看到了世界各国的无产阶级和人民大众在和法西斯反动统治进行坚持不懈的斗争，因此深感波兰无产阶级的革命事业是同世界各国的反法西斯斗争和无产阶级革命分不

开的。他在充分反映波兰无产阶级 20 和 30 年代革命斗争状况的同时，也没有忘记世界各国无产阶级革命的历史。早在 1926 年发表的长诗《巴黎公社》就生动地展现了人类历史上无产阶级首次夺取政权的战斗和最后遭到失败的经过：

鼓声，彻夜震响，
直到灰暗的黎明。
枪弹，首次落到城里，
到处都筑起了街垒。

城门被打开，工事被占领，
死亡在迫近，
巴黎每一条街巷，
都是血流殷殷。

刽子手们疯狂地屠杀公社的社员激起了诗人无比的义愤，他不无讽刺地说：

加利菲将军，因为这次屠杀，
法兰西感谢你，勋章在等着你！
加利菲将军，你的皮鞋上沾满了鲜血，
你的身上散发着杀人的膻腥！

不管刽子手多么凶恶，公社杰出的指挥者和勇敢的战士决不投降。他们要法兰西和全世界的无产者“永远记住”,这是一次“始终护卫着自由真谛”的战斗，它虽然失败了，但是无产阶级和被压迫人民的解放事业终将取得胜利。

布罗涅夫斯基长年在各地参加革命宣传活动，他的诗歌在工人和人民群众中广为流传，推动了无产阶级革命斗争和 20 世纪革命文学的发展。与此同时，作为一个爱国者，他也没有忘记生他和养育他的故土。尤其是当法西斯侵略的威胁日益严重的时候，他更

忘不了他的故乡。诗集《最后的呐喊》的发表,正处在德国法西斯对波兰发动侵略战争的前夕，布罗涅夫斯基一方面号召人民提高警惕，作好战斗准备，另一方面，在一些作品中也流露出了对故乡的深切思念。如在《故乡的城市》中，他首先想到的是儿时居住的地方：

当我还是一个孩子的时候，
就有一栋带果园的古旧房屋，
坐落在维斯瓦河畔玛佐夫舍的高山上。
……
我从这里走上了战场，
后来我再没有见到这片故土，
但我无时无刻不在想念着它，
因为我在这里学会的语言，
使我懂得了怎么去爱，
怎么去忍受折磨，
怎么去进行战斗。

诗人在占领时期流亡国外，在国外创作的诗歌都收集在《刺刀插上枪》(1943)和《绝望树》(1945)这两个集子中。它们写出了诗人的亡国之痛，但他并没有因此悲观失望，他坚信人民一定能够战胜法西斯,使这片国土获得解放。在《歌》中,他表示要重返家乡,和人民一起战斗，拯救这片被法西斯蹂躏的土地：

一个被征服的民族的儿子，一首争取独立的歌，
当我的家乡变成废墟的时候，我要唱一首什么歌？
我要重返我的家乡，我要拯救这片土地，
我的心在燃烧，我的歌像大火一样，
只盼着在华沙的废墟上建立起钢铁的社会主义，
只盼着在玛丽亚教堂顶上的号声中飘扬着红旗。

战后布罗涅夫斯基回到了波兰，看到祖国从法西斯奴役下获得了自由，感到无比激动，真有千言万语要向亲友诉说，这一切使他 40 和 50 年代又创作了一批优秀作品，其中主要有诗集《希望》(1951)、《安卡》(1956)，长诗《玛佐夫舍》和《维斯瓦河》等。在《希望》中，诗人以真挚的感情谈到波兰今天的解放和新生来之不易，他过去到过华沙不知多少次，但每次看到马路上都是鲜血；现在又来到华沙，看见这里不再是鲜血，而是春天。人们在废墟上开始重建家园，工人在华沙盖起了玻璃房子，热罗姆斯基的梦想实现了。不论在什切青，在格丁尼亚，还是在格但斯克，到处都是热火朝天的劳动景象，一座座工厂的烟囱拔地而起。诗人坚信，波兰民族在凶恶的敌人面前没有屈服，也一定有决心和能力，建成一个繁荣、富强的国家。诗集《安卡》是为他死去的女儿写的。布罗涅夫斯基虽然为民族的解放感到欣慰，但他的家庭却遭遇了很大的不幸，妻子被纳粹囚禁在奥斯维辛集中营中，战后虽然回到了华沙，但由于长时期的身心折磨，患了重病，他的女儿又于 1954 年死去。这双重打击给他带来了极大的痛苦，因此他在诗中经常流露出和女儿难分难舍的感情：

你不是鬼魂，你是回忆，
用你的头发把我带到了过去。
我不相信地狱的鬼魂，
但我相信人间痛苦的眼泪。

它伴我度过了多少不眠之夜，
我只有和它一同分享这个世界的苦乐，
我失去了你，又和你在一起。

——《白蜡树棺材》

可是作为一个革命诗人不管自己失去了什么，他都不会忘记要以诗歌“给人们带来和平和光明，带来爱和希望”，这也是他早就对女

儿许下的诺言，表现了他永远视人民幸福为自己奋斗目标的广阔胸怀。

长诗《玛佐夫舍》和《维斯瓦河》是诗人对他过去生活的回忆。他儿时就心系玛佐夫舍的土地，曾经不知多少次地在美丽的维斯瓦河上荡舟，从家乡普沃茨克来到华沙，又从华沙返回普沃茨克。后来他接受了革命思想，懂得了要和人民永远站在一起，把一切献给人民。布罗涅夫斯基正像他晚年创作的这两首诗所说的那样，把他的创作和他的一生全都献给了波兰人民和全世界被压迫人民的解放事业。

第三节　戏剧

在两次大战之间的戏剧创作中，最著名的代表是耶日·沙尼亚夫斯基和斯坦尼斯瓦夫·伊格纳齐·韦特凯维奇。

耶日·沙尼亚夫斯基(1886—1970)是这一时期现实主义戏剧的代表作家。他出身于华沙省普乌杜斯基县哲格任克乡一个知识分子的家庭，在父母的影响下，从小就喜爱戏剧文学，后去瑞士上大学，回国后便开始戏剧创作。他的重要剧作有《黑人》(1917)、《鸟》(1923)、《海员》(1925)、《律师和玫瑰花》(1928)和《桥》(1933)等。这些作品富于哲理性，常常提出一些相互对立的社会和道德问题，如历史和现实，英雄和犯罪，格尽职守和玩忽职守以及道德和法律等。这些问题既富有现实性，又具有永恒性，不管是以正剧、悲剧或者喜剧的形式表现，都给读者或者观众留下了思考的余地。

三幕话剧《律师和玫瑰花》写一位律师兼玫瑰种植专家维尔切尔。他种植的玫瑰花在布鲁塞尔国际玫瑰展览会上获得了头奖，因而一些玫瑰种植者都来向他拜师求教，他也无私地将自己知道的一切都传授给他们，他们对他感激不尽，在离别时，总要将自己种

植的玫瑰送一束给他，以示敬意。后来，一个年轻人在维尔切尔的花园里偷他的玫瑰花被警察抓走，要坐几年牢。小偷的母亲请维尔切尔宽恕她的儿子，维尔切尔是个律师，明知她儿子犯法，应当受到惩罚，但出于对母子俩的同情，表示愿意救他，而且还采取了一个违法的办法：请警察再到他的花园里来搜捕一次。警察来后，遇见了律师的妻子，她对警察说根本没有人偷她家的玫瑰，最后把小偷放了。维尔切尔是个心地善良和无私奉献的人，但他作为一个律师却知法犯法，作者在这里向人们提出了一个问题：一个有道德的人如果出于善意，是否可以违法？

三幕话剧《桥》写一个老渡手。老渡手在河边开了一家旅店，并兼顾这条河的摆渡。平日由于来往住店和渡河的旅客很多，他赚了很多钱。后来河上建了桥，人们有了方便的通道，就不再来找他了。老渡手全家从此生活无着，儿子托马斯不得不独自出外谋生，这给他带来了极大的痛苦，从而使他对桥产生了仇恨心理，最后他决定设法把桥毁掉。托马斯出外后，在学业和事业上奋发有为，成了一位著名的建筑师。一次他得知父亲患病，便回来看望。这时首都友谊联盟组织要盖一座大厦，向全国征求设计方案，消息传到托马斯家后，他高兴极了，便在一天之内赶制了一张大厦设计图，要马上寄到首都去。但天色已晚，附近邮局都关门了，这份图纸非得送到河那边去投寄不可，可是桥已被老渡手毁掉。托马斯不知道怎么办？他的情人海仑娜突然想到请老渡手亲自渡河送去。老渡手接过设计图，去河边看了看，发现风浪很大，渡河有一定危险，但他出于对儿子深深的爱，毅然决定驾船渡河，终于将设计图寄走了。可是在他渡河时，家里却来了一个警察，对海仑娜说老渡手破坏大桥犯了罪，要抓他。老渡手回家后，全家十分高兴，但他又得马上去坐大牢。剧本把主人公放在两重人格的矛盾中，破坏大桥是因为他的个人利益被损害，这是公与私的问题，也是落后与先进的问题。在作者看来，不管是私对公的报复，还是以落后去反对先进都是犯

罪。老渡手对儿子托马斯的爱是真挚的，当初他对儿子被迫独自出外谋生感到内疚，认为这是自己没有尽到一个父亲应尽的责任。后来海仑娜请他把托马斯的设计图送过河去，他马上意识到这是为儿子尽责的好机会，宁愿冒生命危险，也要把这件事做好。因此在老渡手身上，可以同时看到人性的堕落和闪光两个方面，这两方面看似矛盾，但又真实地统一在一个人身上。这比一般黑白分明的性格刻画显得更有深度。

战后，沙尼亚夫斯基还发表了一系列的剧作，其中最著名的是三幕话剧《两个剧院》(1946)，当时波兰文艺界正在开展关于现实主义问题的讨论，剧本中反映的主题思想和这次讨论有关，可是它的形式却很独特:主要人物一个是"小镜子剧院"的经理,另一个是"梦剧院"的经理,他们在讨论戏剧创作的形式和内容。"小镜子剧院"经理倡导现实主义戏剧，认为戏剧必须反映、描写现实生活中存在或者可能存在的事物。他的剧院经常上演现实主义戏剧。"梦剧院"经理认为戏剧应当反映梦幻，以暗示和象征表现人的下意识和潜意识，他很欣赏象征主义戏剧。在剧本的第一幕中，一个年轻人给"小镜子剧院"经理送来一个剧本,要在他的剧院上演,经理认为这个剧本的人物思想性格都不鲜明，像纸扎的人一样，不能上演。年轻人见经理不同意，便把剧本拿走了。随后经理又和另外一个走上台来的剧中人纳乌娜谈话，发现她对绘画很感兴趣，问她想不想上美术学校。纳乌娜说，她父亲在革命爆发时被杀害了，没有心思想这个。作者通过这两个场景，说明现实主义戏剧应当塑造具有鲜明的政治立场和思想个性的人物。

剧本的第二幕中,作者又设计了两个独幕剧,即《母亲》和《水灾》的演出，实际上是戏中演戏。前者写一个母亲为自己的女儿招了一个林区管理员入赘。小两口婚后生活美满，管理员后因工作离去，引起了双方的思念。后者写某地发生水灾，一条救生船上已人满为患，但还有一家三口要上船，而船上顶多再容纳两个人，结果

母亲带着儿子上船，父亲被淹死。这两出戏反映的都是伦理道德的问题,在‘小镜子剧院’经理和‘梦剧院’经理的争论中,后者承认前者演的戏在艺术上占优势，说明作者赞成现实主义戏剧，但他认为,这种戏剧应当接触更加广泛的题材,其中包括政治、道德、感情和个性等。

斯坦尼斯瓦夫·伊格纳齐·韦特凯维奇(1885—1939)是波兰20世纪荒诞派戏剧的创始者，也是一位享有世界声誉的剧作家和戏剧理论家。他出身于华沙一个高级知识分子家庭，父亲斯坦尼斯瓦夫·韦特凯维奇是波兰著名的文艺评论家和画家，母亲是一位音乐教师。他童年的时候,一些社会名流,包括文学家、艺术家和科学家经常来他家里聚会。韦特凯维奇在这样一个具有浓郁的文化氛围的优越环境中，从小就受到良好的教育。后来他随父亲来到波兰南部的旅游胜地扎科潘内，在这个风景优美的大自然环境中，对绘画产生了兴趣，在父亲的指导下，开始习画。1903年中学毕业后，他还去克拉科夫美术学院进修了两年。这期间，他在绘画中显露了才华，取得了成就。

韦特凯维奇年轻时曾有过一次失恋，后来虽和一个热情爽朗的姑娘结了婚，但婚后不久，妻子不知什么原因又自杀了，因此他成年后的恋爱和家庭生活都很不幸。第一次世界大战爆发后，韦特凯维奇去彼得堡进了一所军事学校，毕业后曾获中尉军衔。俄国十月革命期间，他参加一支沙皇军队和红军作战，把这看成是保卫他的祖国波兰。1918年回国后，他在一段时期主要从事绘画，是波兰表现主义画派的代表之一。可是他的画派当时在波兰不受欢迎，他对自己的作品也不很满意，终于在1925年放弃绘画而专门从事戏剧创作。韦特凯维奇创作的剧本很多，其中一部分已经散失，现在保存下来的还有38部。在这些剧本中,国内外经常上演的有《实用主义者》(1920)、《杜莫尔·姆兹戈维奇》(1921)、《水鸭》(1922)、《雅努尔卡·费兹德伊卡的女儿》(1923)、《小庄院》(1923)、《乌贼》

(1923)、《新解放》(1922—1923)、《巫人杨·马切伊·卡罗尔》(1925)、《疯子和修女》(1925)、《双头牛犊的形而上学》(1928)、《鞋匠们》(1957年首演)、《他们》(1963年首演)、《母亲》(1964)和《疯狂的火车头》(1965年首演)等。此外他还发表过一系列有关绘画和戏剧理论以及哲学方面的著作，重要的有《绘画中的新形式和由此产生的误会》(1919)、《美学随笔》(1922)、《戏剧中的纯形式概论》(1923)和《未洗净的灵魂》(1932)等。

韦特凯维奇是一位富于才华、勤奋多产的作家，可是他的个人经历却很坎坷。他年轻时饱尝了失恋和丧妻的痛苦，进入中年后也一直生活在贫困中，因此他对黑暗现实不满，产生过悲观厌世的情绪。1939年9月，法西斯德国侵占波兰后，他随波兰难民逃往苏联，终于对人生彻底绝望而服毒自杀。

韦特凯维奇的剧作题材广泛，形式独特，它们的思想内涵和艺术形式都以他的戏剧理论为指导，而他的戏剧理论又和他的哲学思想有着不可分割的联系。他认为，艺术和哲学要探讨的是所谓"生存秘密"，生存秘密表现在个人存在和众多存在以及无限存在的统一中。每个个体的存在都会产生感情的活动，但他希望他的感情和认识能够达到和谐的统一，能够找到他和众多或者整体存在之间的联系，从而把握自己的命运。可是个体存在在寻求感情和认识的和谐统一的过程中,会产生所谓"形而上的烦恼",艺术作品的目的，就是要为个体的存在即艺术的鉴赏者消除这种"形而上的烦恼",给予他"形而上的满足"。艺术作品要达到这个目的只能依靠它的美,而艺术的美寓于形式,因此只有完美的形式,即所谓"纯形式"才能使艺术的鉴赏者获得形而上的满足，懂得生存的秘密。

韦特凯维奇认为，生产水平的提高，科学技术的进步和物质财富的不断丰富就会导致人类精神生活的空虚，社会矛盾的激化，社会秩序的混乱和罪恶灾变的产生。人在寻求个人存在和众多以及无限存在的统一时，必将遇到这种混乱和灾变，从而体验到所谓

“异常的超感觉”。因此，“戏剧的任务在于使观众进入一种特殊状态，这种状态不像每天通过单纯的形式那么容易获得，它表现在情感上对生存秘密的认识”。剧作家“为了创造一个整体,可以完全自由地改变生活和世界。这个整体的意义是由舞台内部的结构所决定的，而不是出自某种生活条件所形成的纯粹心理学行动的要求”。韦特凯维奇的观点从表面上看，是自相矛盾的，他一方面指出，由于个人总是希望求得感情和认识的和谐统一，艺术家就应当使艺术的鉴赏者获得形而上的满足，可另一方面，他又认为这个统一后的整体“不是出自某种生活条件所形成的纯粹心理学行动的要求”,也就是说和感情、认识无关。他一方面提出艺术的美表现在“纯形式”中,另一方面又说个人所能体验到的“异常的超感觉”“不像每天通过单纯的形式那么容易获得”。实际上，他所说的“纯形式”并不是纯粹的形式,它不仅和个人的感情、认识密切相关,而且能够为艺术的鉴赏者解除形而上的烦恼，给予形而上的满足。既然世界充满了罪恶和灾变，剧作家为使观众获得形而上的满足，便可通过各种艺术手段自由地创造一个荒诞的世界。在这个世界中，剧中人既改变自己,又改变世界,但同时又被别人、被世界所改变,这种改变往往是灾难性的。因此，韦特凯维奇的荒诞派戏剧理论是以他的哲学思想中的灾变论为基础。关于世界面临灾变的思想，早在杨·卡斯普罗维奇的表现主义诗歌中已有充分表现，但一直到韦特凯维奇那里，才形成一种哲学和美学理论，指导着他的荒诞派戏剧的创作。

韦特凯维奇荒诞派戏剧主要是侧重于戏剧情节的荒诞构思，表现作者对世界的奇特观察，从中得出哲理思考。他的不少作品都提出了伦理道德的问题。如三幕话剧《水鸭》写一个淫乱和仇杀的故事。瓦乌波尔因为妻子水鸭和他的朋友内韦尔莫尔私通，将她杀死。可是若干年后,内韦尔莫尔一次遭遇不幸,被老虎咬死,他妻子蕾迪又爱上了瓦乌波尔，瓦乌波尔的父亲也同意儿子和蕾迪结婚。

这时水鸭突然出现，原来她没有死，瓦乌波尔也不承认杀了她。但水鸭过去和内韦尔莫尔私通生下的儿子塔杜施已经长大，因不明真相，竟爱上了水鸭，要和她结婚。水鸭也愿意接受她的这个私生子的爱,做他的妻子,和他一起离家出走。瓦乌波尔知道后,鉴于前妻灭绝人伦的罪恶表现，再次将她杀死，然后在绝望中自杀。

《小庄院》写的也是淫乱和仇杀的题材。租赁地主尼贝克的妻子阿纳斯塔齐亚早先和她的表哥私通，后又爱上了一个机关职员科兹德罗尼亚。尼贝克发现后，将她杀死，可是她的幽灵却常常来到尼贝克的小庄院里，伺机报仇。为使她的丈夫尼贝克对她不致产生怀疑，她对丈夫说她是患肝癌死的，她生前活得太苦，甘愿死去，没有人害她。后来，她在和家人进餐时，诱使她的两个女儿喝下她的毒酒,将她们害死,丈夫知道后,也自杀身亡。

这两个剧写的都是道德败坏造成的悲剧，同时也可看到韦特凯维奇对女人的偏见。由于他年轻时有过失恋的不幸，便把女人看成是淫荡的化身。他曾经说：“爱情就是欺骗，是艺术最可怕的敌人。”“性的冲动使人丧失理智。”实际上,韦特凯维奇的剧作从来就没有颂扬过美，他总把性爱写成是一种丑恶淫秽的东西。在世界充满罪恶和灾变的思想指导下，韦特凯维奇对人的罪恶的揭露是多方面的，如他在两幕话剧《母亲》中就刻画了一个恶贯满盈的典型。主人公列昂是个骗子、吸血鬼、外国间谍、刽子手。他把自己装扮成一个哲学家，说什么共产主义不好，可资产阶级的虚无主义比这更坏。他仇恨全人类，狂呼要创造新的人类。他的母亲含辛茹苦，把他抚养成人，可他长大后就开始吸毒，还让他的母亲和妻子卓霞也染上了毒瘾，后来母亲死了。当一个朋友指出他母亲是他害死时，他就掏出枪来把朋友打死。他的妻子要和他离婚，他又丧心病狂地杀害了妻子的几个男友。他还骗人钱财，和外敌勾结，干了许多危害祖国人民利益的勾当。列昂一生犯下的罪孽罄竹难书，激起了公愤，最后被工人掐死。像列昂这样突出的形象在韦特凯维奇的戏剧

中不多见，说明了一个人的堕落不只是他个人的事，他将危害他的周围，危害整个社会，危害他的祖国和全民族。

韦特凯维奇在揭露这些病态社会的丑恶和犯罪现象的同时，常常把它们和整个社会文明走向没落和灭亡的趋势联系在一起，如果社会文明走向灭亡，整个社会也将走向灭亡，他的灾变论思想在《疯狂的火车头》这出两幕话剧中表现得最突出。剧中主人公是两个罪犯滕盖尔和特拉瓦拉茨，为了争夺一个女人，原打算决斗，后来他们潜入一辆火车，决定由滕盖尔当司机，特拉瓦拉茨当司炉，要不顾一切地将火车开得飞快，直到把车头碰坏。如果谁没有死就可得到这个女人。车祸发生后，死了许多人，但司机、司炉和这个女人没有死。她对他们说，既然一切都是那么卑鄙无耻，你们杀了我吧！结果司炉被送进了疯人院，司机感到自己罪孽深重而自杀。全剧具有强烈的讽刺意味，作者把文明世界比做这列火车，正是由于人们所犯下的罪孽，才使这个世界遭到了毁灭。

三幕话剧《鞋匠们》是韦特凯维奇的代表作，也是波兰战前荒诞派戏剧中影响最大的一部作品。剧作者在这里提出了政权和革命的问题，所以这也是一出政治剧。它描写一群鞋匠在工头萨耶坦的带领下劳动。他们受到检察官罗伯特·斯库尔韦的残酷压迫，常为自己无法摆脱厄运而感到绝望。斯库尔韦害怕鞋匠起来造反，便和格嫩博·帕奇莫尔达领导的一个法西斯组织“勇敢的农民”联合起来，发动了一场政变。斯库尔韦掌握国家政权后，把鞋匠全都关进了监狱。但他们终于起来造反，并得到了监狱看守的支持，推翻了斯库尔韦的统治。斯库尔韦于是成了阶下囚，可是帕奇莫尔达却混进了他们的队伍，甚至负责监督宣传的工作。这时在鞋匠队伍内也产生了矛盾。他们因对过去的工头萨耶坦不满，把他杀了。后来，他们夺得的政权又被一个超级机器人护卫下的真正政权的代表所推翻。这个真正政权的代表不懂得文明，仍然实行独裁统治。剧中的检察官是贵族资产阶级的统治者，鞋匠代表革命人民，可是他们

并不懂得什么叫革命，在取得革命胜利后，就你争我夺，享乐腐化。加之在他们的队伍中混进了异己分子，这就必然导致他们的失败。

照韦特凯维奇的看法，这个世界上除了统治者的反动腐朽外，革命也不过是一个改朝换代的把戏，不管是谁，只要当上统治者，就一定要变坏，因此这个世界已经无法拯救，但他又不愿看到它的灭亡,他的这种矛盾心理在独幕剧《乌贼》中表现得更突出。

这个剧本也写政变，可是政变的目的在于拯救和创造世界文明。剧中主要人物黑尔卡尼亚国国王黑尔坎四世是一个专横的统治者，视他的臣民为社会渣滓，不承认人类的一切宗教、艺术和科学文明，把他以及他的统治集团中的少数人看成是超人。一次，他把画家贝兹德卡和教皇尤利乌斯二世召进宫来，和他们就文明问题进行争论，由于他说出了超人的观点，结果被贝兹德卡杀死。贝兹德卡当上了黑尔卡尼亚的国王，他表示要在这里创造一个人间天堂，让他的臣民沐浴在爱的阳光里，让哲学、科学和艺术成为他们精神世界不可缺少的一部分。可见韦特凯维奇的荒诞派戏剧在一些方面既不同于传统现实主义戏剧，又有别于波兰象征派戏剧。他提出‘ 纯形式 ’的目的,在于发现‘ 生存秘密 ”,以求得‘ 异常的超感觉 ”。这种‘ 生存秘密 ’实际上是一种超常、反常、荒诞和怪异的东西,在生活中是不可能存在的。如《水鸭》中的水鸭本来已被丈夫杀死,但她后来重又出现,最后又被丈夫杀死。《小庄院》的阿纳斯塔齐亚被丈夫尼贝克杀死后，她的幽灵常常来到丈夫家里，和丈夫、女儿以及她的情夫谈话，一起吃烤面包、喝咖啡和烧酒，并且毒死她的女儿。《疯狂的火车头》中两个罪犯驾驶着火车不顾旅客死活疯狂地向前冲去,竟没有人能够阻拦。《鞋匠们》中出现了一个超级机器人护卫下的真正政权的代表。《乌贼》中的画家那么轻而易举地杀死暴君，当上国王等等。正因为这些超常和反常现象的出现，给读者和观众带来了一种强烈的感受，这就是所谓的“ 异常的超感觉 ”。这种感受可以使他们得到满足或者产生厌恶，可以使他们兴

高采烈或者感到悲伤，或者陷入沉思，总之他们看完之后，是不会平静的，这就是这些作品的魅力所在。

韦特凯维奇是波兰荒诞派戏剧的开创者，也是西方荒诞派戏剧的先驱。西方荒诞派戏剧产生于本世纪 40 年代末和 50 年代,韦特凯维奇的戏剧在 20 年代就已问世，比前者早了 20 多年。他的荒诞派戏剧所表现的主题思想和艺术手法与西方荒诞派戏剧也有共同之处 像《水鸭》中的水鸭死而复活,《小庄院》的阿纳斯塔齐亚死后成了有生命和理智的幽灵等都是西方现代派文学中那些常见的异化现象。西方荒诞派戏剧中的人物常常是没有个性的木偶似的人物，剧作者将人物象征化或抽象化，意在表现人类社会中某种普遍和永远存在的东西。韦特凯维奇的戏剧大都没有交待故事发生的时间和地点,也是为了说明剧中描写的压迫、反抗、夺取政权、道德败坏和犯罪都是长期或者永远存在于人类社会中的现象。和西方荒诞派戏剧不同的是，他的戏剧大都具有贯穿始末的故事情节，虽然有的情节不合常情，但仍具有一定的完整性，表现了明确的主题思想，刻画了个性鲜明的人物，说明它们又没有完全脱离传统现实主义戏剧的美学原则。

韦特凯维奇的戏剧理论和作品最早曾经不被人理解。他的剧本在 20 年代虽已上演，但是观众和社会舆论反应冷淡，没有引起普遍重视。30 年代，产生了像维托尔德 · 贡布罗维奇和布鲁诺 · 舒尔茨这样新一代的荒诞派戏剧家和小说家，韦特凯维奇的理论和作品对他们曾经产生很大的影响，这才逐渐引起人们的注意。50 年代西方荒诞派戏剧兴起后，波兰又产生了新一代的荒诞派戏剧。韦特凯维奇不仅在波兰而且在世界各国戏剧界都受到了广泛的重视。波兰于 1964 年出版了他的第一部戏剧集，并且大量上演他的戏剧。世界各国也大量翻译出版他的戏剧理论和作品，上演他的剧作。1985 年，为庆祝他诞辰一百周年，联合国教科文组织把这一年定为韦特凯维奇年，并在波兰召开国际纪念会，研究他的生平、作

品和理论。这表明，他已被公认为世界荒诞派戏剧的先驱。而以他为代表的荒诞派文学也就成了波兰 20 世纪影响最大的现代派文学。

第四节　　小说

两次大战期间，除老一辈的著名作家诸如热罗姆斯基、莱蒙特，特别是斯特鲁格、先罗谢夫斯基等依然保持了旺盛的创作精力之外，一大批年轻作家迅速崛起，成为这一时期小说创作的主要力量。玛丽亚·东布罗夫斯卡是其中最著名的现实主义作家。她的小说以广阔的背景反映了波兰一个历史时代的全貌，被认为是史诗式的作品。其他具有代表性的作家还有卓菲亚·纳乌科夫斯卡、“城郊文学社”的代表作家海仑娜·博古谢夫斯卡、耶日·科尔纳茨基以及波拉·戈雅维钦斯卡等。列昂·克鲁奇科夫斯基的作品力图以历史唯物主义的观点研究和分析波兰 19 世纪重大的历史事件，尤利乌斯·卡登一邦德罗夫斯基的小说大都反映政治斗争，且有表现主义的艺术特色。维托尔德·贡布罗维奇和布鲁诺·舒尔茨是 30 年代荒诞派小说和戏剧的代表。

玛丽亚·东布罗夫斯卡(1889—1965)生于波兹南省卡利什城附近的鲁索夫村。她父亲是个佃农，年轻时参加过一月起义。她的童年是在农村度过的，在卡利什和华沙的中学毕业后，曾在洛桑和布鲁塞尔的大学里攻读自然科学、社会学和哲学。她毕业后回到波兰，参加过当时由波兰社会党领导的社会合作化运动。这个运动旨在通过宣传教育，提高人们的思想道德水平，消灭国家政权机构，代之以自由结合的经济组织，但这只不过是一种空想。1915 至 1916 年，东布罗夫斯卡曾编辑出版《农民的事物》和《人民波兰》等刊物，1918 至 1924 年在国家农业部工作。30 年代，她参加过一系

列社会活动，反对政府当局限制公民行动自由和虐待政治犯。法西斯占领期间，她在华沙秘密从事文化宣传和普及教育的工作，战后定居华沙。

东布罗夫斯卡在波兰独立初期开始创作，早期的短篇小说集有《祖国的孩子们》(1921)、《樱桃枝》(1922)、《童年的微笑》(1923)等，多以自己的童年生活为题材。短篇小说集《别处来的人们》(1925)主要写20世纪初的农村生活，反映农民遭受压迫的悲惨命运，赞颂他们的美好心灵。

《别处来的人们》中的《野草》描写农民坚贞的爱情。女主人公马蕾卡在地主庄园里当奴仆，爱上了雇工斯乌佩茨基。农忙季节两人有时出外约会，引起了地主和管家的不满，这时一个善良女人请求地主让他们结婚，地主不但不同意，还叫他们加倍地干活。马蕾卡打算和斯乌佩茨基一起离开庄园，去基埃尔策另谋生路，可是斯乌佩茨基背着马蕾卡突然出走，而且长时期没有回来。马蕾卡感到很悲伤,但一直在等他,后来她终于等到斯乌佩茨基的归来。在《世界上的一夜》中，年轻的雇农尼科德姆和一个年逾百岁的老牧羊人住在一起。牧人放了60年羊,无依无靠,只得靠尼科德姆供养。好心的尼科德姆虽然自己生活很苦，仍尽心竭力地照顾着他，在老人死后他又给老人送葬。他的一颗善良的心终于感动了全村人，他们都来为老人送葬。此后，尼科德姆只有一条狗和他相依为命，闲时教它跳篱笆。有一次它没有跳过篱笆,卡住了脖子,死在篱笆上。尼科德姆又悲伤地埋葬了它，从此他孤独一人。在这些短篇中，作者写的都是社会下层的穷苦人，他们虽然生活贫困，但无论在婚恋中还是在人与人的相处中，都表现了美好的道德情操。

短篇小说集《生活的特征》(1938)写的大都是人们在日常生活中遇到的各种烦恼和在特殊情况下的某种感受，侧重于人物的心理描写,以表现他们不同的个性。《菲利普牧师》中的主人公菲利普是一个心地善良和正直的人，他遵从父母的意愿当了牧师，常常给

村民做些善事，但他并不认为这里有什么信仰，他并不是一个虔诚的教徒。他背着妻子爱上了一个姑娘维洛霞，维洛霞也是一个心地善良的女人，这便使他在思想上陷入了不可解脱的矛盾，一方面，认为他和维洛霞的爱情是纯洁的，无可指责；另一方面，又感到他这样做背叛了妻子，是不道德的，为此他还受到主教的责备。作者通过主人公的这种矛盾心理的分析，提出了如何认识和对待道德和爱情的问题。《小玻璃片》中写一个波兰社会党党员马尔青·希尼亚德茨基在1905年革命失败后被捕入狱，宪警如何审问他和他在监狱中的种种感受。小说和一般描写革命者的作品不同，它没有着力于刻画敌人的残暴和革命者的坚贞不屈，而是写主人公十分平常的事情，有的事情和他的革命活动毫无关系。审问者和被审问者之间始终没有紧张的气氛。宪警从马尔青口中什么也没有得到，反而对他表示友好，准许他离开监狱去警察局玩，警察局长也很关心他的健康，表示前一阶段审问只是为了履行职责。后来马尔青在牢房里发现了一块小小的玻璃片，以为这是在他之前的政治犯留下的，这块透明的玻璃照亮了他的心灵，消除了他的烦恼，使他在监狱获得了平静。马尔青获释出狱时，仍舍不得抛弃监狱生活中的这个唯一伴侣。在东布罗夫斯卡看来，政治斗争和监狱生活并不永远是那么残酷无情的，人性不管是在谁的身上，也不管是在什么情况下，都是不可战胜的。

1932至1934年，东布罗夫斯卡发表了她最重要的长篇小说《黑夜与白昼》。小说共分4卷，即《波古米尔和芭尔芭拉》、《无尽的忧愁》、《爱情》和《逆风》，主要写一个破落地主波古米尔·涅赫奇茨和妻子芭尔芭拉·奥斯特辛斯卡一家三代的经历，反映这个家庭生活的变化和复杂的社会关系，深刻地揭示了从1863年一月起义，经1905年革命到第一次世界大战爆发半个多世纪的历史生活。这部作品不论反映的深度和广度，还是它取得的艺术成就，都

堪称是两次大战间小说创作的杰出代表。

主人公波古米尔出身于爱国贵族家庭，15 岁就和父亲米哈乌一起参加一月起义。起义失败后，米哈乌的祖产被沙皇查抄，他和妻子被流放西伯利亚，后来死在那里。年少的波古米尔被他们的一个本家收养长大。芭尔芭拉出身于破落地主家庭，她的外祖父在拿破仑军队里当过少校，曾经受到法国大革命的思想影响，她的哥哥也参加过一月起义。可是她家的破产主要是因为她父亲在农奴解放后不适应新的社会环境，而又挥霍浪费所造成的。波古米尔和芭尔芭拉两家的祖辈破产后，他们的生活道路并不一样 芭尔芭拉的父亲当过县长，父亲死后，母亲在家乡办寄宿学校，姐姐泰蕾莎当过教师，哥哥丹尼尔后来也当过教师，还开了一家文具商店，嫂嫂米莎琳娜和她儿子安哲尔姆以经商为业。波古米尔和芭尔芭拉结婚后一直在他父母熟识的克列帕农庄当管家。19 世纪后半叶，农奴解放后，像波古米尔和芭尔芭拉这样的贵族地主家庭所经历的生活道路很有普遍意义。

在一月起义后新的社会环境中"贵族的波兰已经消失而让位给资本主义的波兰了。在这种条件下，波兰不能不失去其特殊的革命意义。"① 波古米尔家正是这样，他虽然出身于一个对波兰民族解放事业作过重大贡献的家庭，但后来受实证主义思想的影响，一心务农，对父辈和自己的过去已经不很关心了。经过泰蕾莎的介绍，波古米尔和妻子搬到卡利涅茨附近地主达列涅茨基的塞尔比诺夫大庄园，靠租佃地主土地经营谋生。他和妻子经过多年努力，使原来一片荒芜的塞尔比诺夫迅速发展起来。可是他每年又不得不把经营收入的大部分分给达列涅茨基，受到了庄园主的剥削。波古米尔并没有意识到这一点，他妻子和女儿阿格涅什卡曾经一再

①列宁：《论民族自决权》，见《列宁全集》第 2 卷，第 545 页。

向他指出他是在为富人效劳,但是他说“:孩子,我为富人效劳吗?我为土地。”达列涅茨基因为能够捞取巨额的收益，也百般地夸奖他，因此骗取了他的信任。波古米尔认为在这样一个世外桃源中，坚持循序渐进地发展农业经济，一定能给社会作出贡献。

可是资本主义社会阶级压迫的事实却不断地打破他的梦想：1905年革命席卷卡利涅茨，农业工人举行罢工，波古米尔同情无产阶级的疾苦，但又害怕革命，担心在他经营管理的庄园里发生罢工会侵犯他要维护的庄园主的利益，毁灭他的这个安乐天地。波古米尔想“:难道庄园主的利益和仆役的利益就不可能调和吗?”为此他曾设法改善长工的生活条件，主动招收一批失业者来工作；可是长工对他依然不满，那些来到塞尔比诺夫的失业者由于受革命风潮的影响，也唱起了革命歌曲。波古米尔对此感到十分苦恼，他第一次看到了他实业救国的幻想和企图调和阶级矛盾的做法都不切实际。

革命风暴过去后，波古米尔以为塞尔比诺夫又将平安无事了。他在庄园原来的发展基础上又设计了一个大型排水工程和提高产量的计划，甚至没有把这个宏伟的计划告诉庄园主达列涅茨基，就心甘情愿地把妻子的钱拿出来，给土壤改良公司作抵押。可是波古米尔这一次遭遇很惨，达列涅茨基这个自私狡猾的地主了解到波古米尔不能马上给他带来收益反而要他出钱，便不顾波古米尔过去为塞尔比诺夫的发展所作的巨大贡献，恩将仇报地背着他把庄园卖给了别人，并拒绝偿还他在庄园土壤改良工作上已经付出的资金。这时候，波古米尔为实现他的计划一切都已安排妥当，当他知道达列涅茨基的态度后，精神上受到了沉重打击，终于认识到世界‘都是为了这些所有的人,而不是为了这些劳动的人。”

波古米尔的生活道路表明，他是一个由爱国贵族转变成实证主义忠实信徒的典型，作者通过对这个典型的刻画，深刻地指出了在存在着阶级压迫和斗争的波兰农村，既要发展农村经济而又企

图回避压迫和斗争是做不到的，他那一套宏伟计划的失败是不可避免的。

东布罗夫斯卡对波兰 1905 年革命采取了同情和拥护的态度，她以雄浑有力的笔触，真实地反映了卡利涅茨、华沙以至整个波兰和俄国革命的磅礴气势，热情歌颂了华沙和卡利涅茨等地的工人、农民举行罢工，要求提高工资、改善生活条件、缩短工作时间，以及学生罢课反对沙皇在学校推行俄罗斯化民族压迫政策的斗争。这些斗争引起了沙皇的恐慌，刽子手们将革命者成批地逮捕入狱，严刑拷打和残酷杀害，使波兰成了一座人间地狱。

面对革命形势的发展，一些地主和资产阶级终于暴露了他们反革命和卖国贼的面貌，如卡利涅茨钢铁厂厂长帕弗沃夫斯基咒骂罢工的群众是"盗贼"。农业资本家奥斯特辛斯基说："我以为如果发生罢工，我们就必须联合起来，如果我们怕他们，他们就会坐在我们的脑袋上。"有些地主和资本家甚至请求沙皇军队来"维护秩序和安全"。当爱国农民在村会上提出村会文件要用波兰文写时，他们认为目前最迫切的事是抓"盗贼"，至于土地分配的事要有沙皇的命令才能作出决定，在他们看来，"盗贼"随时都会夺去他们的一切。

在革命高潮中，地主资产阶级中也有少数同情革命的开明人士，如帕明托夫庄园主沃伊拉罗夫斯基，他认为革命是由于社会制度已经到了必须改变的程度才发生的，革命不仅破坏，也要建设。卡利涅茨某工厂主策格拉尔斯基平日就很关心工人生活，当他看见工人在他厂里举行游行示威时，不仅没有制止，而且还阻止沙皇军队开进他的工厂镇压工人，为此他甚至遭到占领者当局的拘捕。他认为革命的目的首先要改变社会的伦理道德，如果道德不变，社会制度变了也没有用，他提出开展社会合作化运动，进行普及道德教育的工作。可是工人却对他的主张表示怀疑。有人对他说，没有政治制度的改变，就谈不上道德的改变。

波古米尔和芭尔芭拉的女儿阿格涅什卡和她的恋人马尔青是两个波兰社会党的革命活动家。他们年轻时都有一股革命热情，马尔青 1905 年以前在国外参加了波兰社会党的革命活动。阿格涅什卡在革命来到时，也参加了学校里的秘密爱国组织，参加了学生罢课和示威游行。可是马尔青和波兰社会党其他党员一样，只知道暗杀沙皇政府的个别首脑人物，而不懂得动员人民群众进行武装斗争，推翻沙皇的反动统治，结果反使自己脱离人民，陷于孤立。直到他和阿格涅什卡结婚后，才改变了他的活动方式，开始相信策格拉尔斯基所倡导的合作化运动，以为这可以拯救波兰。

总的来说，东布罗夫斯卡的这些描写和分析都是符合实际的，尤其是波兰社会党领导的社会合作化运动，她自己还参加过，对这个运动的性质、目的和它在社会上的影响，当然了解得更清楚，所以波兰当代一位研究她的生平和创作的评论家曾指出：“从《黑夜与白昼》不难看出，她的观点，她评价社会的准则是植根于 1905 年革命运动中的。”①小说的最后几章还以激动人心的笔触，描绘了世界大战给波兰人民带来的深重灾难。战争开始时，德国军队占领了卡利涅茨，焚烧城市，屠杀居民，使成千上万的波兰百姓流离失所，家破人亡。作者为自己民族的落难感到极大的痛苦，可是她也高兴地看到了波兰人民在国难当头之际表现的不畏强暴、舍己为人的高尚品德。她的这种思想感情，在对芭尔芭拉和她的女仆尤尔卡、德国面包师密列尔和犹太马车夫希姆谢尔等的刻画中，表现得很突出。

芭尔芭拉思想激进，常常自豪地对别人说她外祖父给农奴免除了劳役。她对波古米尔的感情本不很深，但她认为他为祖国献出了一切，才落得寄人篱下，所以她应当爱他。在她看来，只有那些参

① 引自爱娃·科热涅夫斯卡：《论玛丽亚·东布罗夫斯卡及其他》，第 63 页。波兰科学院出版社，1956 年。

加起义而丧失了财产、落了魄的人才是真正的上等人，对那些在祖国遭到严重失败后仍然富有的人，就需再一次革命把他们消灭掉。1905 年革命爆发时，她揭露沙皇的一切许愿都是骗局，痛斥那些搜查她家的沙皇士兵：“你们这样折磨和迫害穷苦人不感到耻辱？”她和卡利涅茨钢铁厂厂长帕弗沃夫斯基辩论时也说：“我不认为罢工是犯罪,如果先生你像他们那样生活的话,你也会参加罢工。”第一次世界大战爆发后，她对德国侵略军没有丝毫的畏惧，一个曾经骗取波古米尔一块场地去做投机买卖的人请她同他一起去俄国避难，说什么波兰的未来要靠三个占领国家的和解，她对这个民族败类深恶痛绝，表示任何时候也不去俄国，直到自己生命财产最后受到了严重威胁，她才在尤尔卡的催促下离开卡利涅茨，加入了难民队伍。芭尔芭拉单身在外,惦念着孩子,但又得不到他们的音讯,感到万分焦虑，然而她仍乐观地对给她赶马车的犹太马车夫希姆谢尔说“:谁知道,在这些不幸和欺凌中,难道不会产生一个纯洁的新世界。”

尤尔卡、密列尔、希姆谢尔这些劳动者形象，在作者笔下尤其显得纯朴、善良和富于正义感。尤尔卡在和芭尔芭拉离开卡利涅茨时，向大家说了芭尔芭拉的去向，她想到阿格涅什卡等如果来到卡利涅茨便可找到母亲。芭尔芭拉深受感动，要给她钱，她又想到芭尔芭拉一人在外,孤苦零丁,而她自己还可以回家,因此没有收。她在战乱中一心为她的女主人着想。德国人密列尔是芭尔芭拉在逃难中遇到的，他过去是卡利涅茨的面包师，他爱祖国，最初他对这么多难民来到他这里很不理解，他认为德国军队是不烧城市、不杀百姓的，可是后来，他派到城里去的一个仆人回来告诉他，德国巡逻队杀了他骑的马，打伤了他的手。密列尔听后，为自己民族的盗匪行为感到耻辱，从此再也不在人群中露面。希姆谢尔是波古米尔和芭尔芭拉早在塞尔比诺夫就认识的马车夫，他很同情受难者和芭尔芭拉。战争爆发后，他本可以运载来自卡利涅茨的难民，赚很

多钱，但他宁肯不要一个戈比，也不愿看到这一场惨绝人寰的不幸。他表示不要芭尔芭拉一文钱，把她送往她愿意去的地方。

长篇小说《黑夜与白昼》就像一面时代的镜子，真实地照出了一月起义以来波兰城乡发生的一系列重大的历史事件和社会变革，生动地再现了许多曾经参与这些变革的人物。作者善于高度概括而又细致入微地描绘广阔的社会生活，对像波古米尔和芭尔芭拉这样的典型人物，不仅揭示他们在各种情况下表现的不同政治态度，而且充分展示他们不同的个性：波古米尔阅历丰富，为人处世谨慎而自然，对什么事都很富于耐性。他没有读过多少书，可是他认为"'许多人大学毕业，拥有渊博的书本知识，却在生活中什么也不会，他们无论对社会、对人类都没有什么用处。'最重要的是要有专门技术，能够处世做人。"他自认为可以应付自如的生活态度是和他的社会观点和政治态度分不开的。芭尔芭拉对新的环境没有波古米尔那样的适应能力，平日容易激动，她儿子托马舍克学习成绩很差，后来还堕落成流氓，她比波古米尔感到更加痛苦，她对儿子既恨又爱，希望儿子变好的心情溢于言表。可是她的愿望并没有实现，在亲友面前总是为自己没有教育好儿子感到羞愧。东布罗夫斯卡总是把人物放在尖锐复杂的矛盾冲突中，以他们的行动来表现他们的政治立场、思想性格和处世态度。她对主要人物描写得很细腻，对次要人物有时着墨不多，但能在表现人物个性的关键地方画龙点睛，给读者以深刻印象。小说常常流露出对故乡的思念，她笔下的卡利涅茨就是她的故乡卡利什。在她的笔下，一个小小的卡利涅茨也就是卡利什城在 19 世纪末和 20 世纪初就发生过那么多重大的历史事件；通过这些事件还可以看到整个波兰在革命和世界大战中的社会状况，可见她把它看得多么重要。从作者对华沙的描写中，还可看到 19 世纪现实主义作家波列斯瓦夫·普鲁斯的长篇名著《玩偶》的影响。《玩偶》是一部反映华沙 19 世纪 70 年代末的社会状况的小说，其中不少细节描写都再现于《黑夜与白

昼》中。《黑夜与白昼》继承了波兰 19 世纪批判现实主义传统，但就其反映社会面的广度和深度来说，又超过了前者。这是一部史诗式的作品,是继莱蒙特的《农民》之后波兰 20 世纪文学中又一史诗作品。

战后东布罗夫斯卡最重要的作品是她于 1955 年发表的中短篇小说集《晨星》,其中最具代表性的是中篇小说《第三个秋天》和《乡村婚礼》。《第三个秋天》中的主人公克莱门斯 · 沃霍伊斯基是一个园艺学专家。他心地善良，乐于助人，并且富于自我牺牲的精神,为别人做过许多好事,但他一生经历坎坷,屡遭不幸。战后他想得到一个自留园子，发挥自己的专业特长，为社会谋福利，但因为他战时丢失了出身证，战后长期报不上户口，没有固定的工作，处境十分艰难。沃霍伊斯基凭着自己对事业的执着追求，四处奔走，希望求得人们的帮助，后来他遇到了一个好心的木匠斯特罗伊内，通过木匠的介绍，终于得到了一个园子。他在这个园子里耕耘，经过几年的努力，取得了丰硕的成果，最后受到了人们的赞扬和政府的嘉奖。作者在沃霍伊斯基和斯特罗伊内等人物的塑造中，倾注了她对劳动人民的热爱，但对政府部门一些陈腐不变的规章制度进行了讽刺。小说《乡村婚礼》以乐观的情调描写了战后波兰农村的变革。作者意在指出，国营和集体经济要能引导农民走上富裕道路对他们才有吸引力，如果做不到这一点，还不如能够致富的个体经济。小说塑造的农民个性鲜明，思想开放，摆脱了概念化和公式化的描写，发表后曾经引起了很大的社会反响。

卓菲亚 · 纳乌科夫斯卡(1884—1954)出身于华沙一个高级知识分子家庭。父亲瓦茨瓦夫 · 纳乌科夫斯基是著名的教育学家、地理学家、政论家和文艺评论家。她早年在华沙一个私塾读书，毕业后上了一所秘密的‘ 飞行 ’大学。1922 至 1926 年间,她先后在维尔诺和格罗德诺安抚囚犯的协会工作，后回到华沙， 1928 年起任华沙笔会副主席，1933 年当选为波兰文学院院士，曾参加海仑

娜·博古谢夫斯卡领导的“城郊文学社”。在德国法西斯占领波兰期间，她和母亲住在华沙，参加过秘密的爱国主义文学宣传活动，解放后前往克拉科夫，参加了“德国法西斯罪行调查委员会”的工作，1945 年在《打铁坊》周刊担任编辑。1947 年和 1952 年她先后当选波兰立法议会和波兰议会议员，并参加波兰保卫世界和平委员会的工作。纳乌科夫斯卡 20 世纪初开始文学创作，最初写诗，后创作小说。她的早期创作曾经受到象征主义流派的影响，20 年代发表的作品有短篇小说集《血的秘密》(1917) 和长篇小说《爱密尔伯爵》(1920)、《牧场上的房子》(1925)等。这些作品揭露了帝国主义战争给被压迫民族带来的深重灾难，反映了劳动人民在黑暗社会中的悲惨命运。作者着力于人物的心理描写，多层次地展示社会变革中的矛盾和冲突以及它们在人们的生活与心理上的反应。

纳乌科夫斯卡两次大战期间的主要作品是长篇小说《泰蕾莎·亨涅尔特的浪漫史》(1933)和《界线》(1935)。前者的女主人公泰蕾莎是商店老板亨涅尔特的妻子，她待人谦和，有礼貌，聪明能干，长于社交，受到远亲近邻的爱戴。她和丈夫的生意做得很好。后来亨涅尔特把商店交给他弟弟管理，把大部分资金投入一家大工业股份公司，很快就成了远近闻名的暴发户。亨涅尔特和一位将军赫瓦希奇科夫还经常组织他们所认识的社会各阶层的朋友去外地郊游，或者邀请他们参加家宴。不同身份的参加者在一起互相交谈，表示他们对波兰独立后现实的看法：中尉军官林对教授拉泰尔纳说，在波兰被瓜分的年代，政治犯带镣铐，现在国家独立了，监狱里关的还是政治犯。拉泰尔纳认为，波兰虽然获得了独立，但各党派争斗不休，为了争权夺利，把国家弄得四分五裂。他的女婿贡齐乌是个中尉军官，认为现在一切都靠走关系，关系走得好就能爬上去。社会上到处都是贿赂和欺骗，一部分人家财万贯，另一部分人不得温饱。一个上校军官奥姆斯基说他收到一封匿名信，揭露贡齐乌中尉在军队里贪污公款，做投机买卖。拉泰尔纳教授后来在报纸

上又看到上校被捕的消息，说偷盗在他的国家中司空见惯。小说情节比较零散，一些章节中还有许多议论性文字，但它真实地反映了作家对波兰独立后社会现实的看法，不满意社会上的贫富悬殊和各种堕落腐化的现象，反对当局对反对派进行政治迫害，指出资产阶级政党之间的争权夺利是祸国殃民。

长篇小说《界线》是纳乌科夫斯卡这时期的主要作品。主人公哲农·杰姆比叶维奇是贵族特切夫斯基庄园管家的儿子，从小聪慧，功课很好，长大后得到了庄园主的全权代表切赫林斯基的帮助，前往巴黎深造。他回国后又通过切赫林斯基的介绍，到《田地报》当编辑。哲农以工作之便交结了许多朋友。由于他在编辑工作和社交中所表现的突出才能，很快就赢得了社会各界的赞许。在他的朋友中，有一个两次丧夫的寡妇科利霍夫斯卡，她和外甥女埃尔日别塔·别茨卡为伴。哲农闲暇时常来她家做客，给别茨卡补习功课，后来他爱上了别茨卡。同时他又和家里女佣人尤斯蒂娜同居，使她有了身孕，因此他必须在别茨卡和尤斯蒂娜两者之间作出抉择。尤斯蒂娜待人热情、诚恳，干起活来十分卖劲，是个好姑娘，可是哲农真正爱的却是别茨卡，他不能和尤斯蒂娜结婚，但又不忍心伤害她。因此他和别茨卡曾经给予她很多帮助，长时期没有把他们的相爱告诉她。后来尤斯蒂娜终于知道哲农并不爱她，感到十分悲哀，只好把腹中的孩子打掉，一人孤独地生活。哲农和别茨卡结婚后和母亲住在一起，生活幸福美满。后来他当上市长，提出许多有关城市发展的合理化建议，并且开始大量建设工人住宅和娱乐场所，工作上很尽职。可是他的政府内部对城市建设的意见很不一致，有的部门不愿出钱，使他的建议不能全面贯彻，引起了市民的不满。工人群众在一些激进分子的鼓动下举行罢工游行，却又遭到宪警镇压，许多人被打伤和逮捕。哲农知道后，认为这次流血事件的发生应归罪于他，因而感到内疚。原来就恨哲农的尤斯蒂娜来到他的办公室，趁他不备，将一种有毒的药水喷在他的脸上，造成他

双目失明，哲农痛苦至极而自杀。

主人公哲农是一个善良、正直的人，当上市长后，一心为人民谋福利，是一个好市长。他之所以遭到悲剧结局一是因为他的政府内部的情况和社会上的阶级斗争十分复杂，二是他自己陷入了爱情的纠纷而摆脱不了。作者在这里提出有关政治和道德的问题让读者思考。和那种一贯把资本主义国家的统治者写成投机家、吸血鬼和刽子手的陈旧的公式相比，这本书显得构思新颖，富有更深的内涵。

战后纳乌科夫斯卡影响最大的作品是她在参加调查德国法西斯罪行的基础上创作的报告文学集《墓碑上的像框》(1946)。它以纪实的形式，揭露了德国法西斯屠杀无辜的滔天罪行：一些法西斯“专家”研究如何用人体脂肪做肥皂,用煤气毒死大量儿童,许多囚犯在运往集中营的途中被折磨致死等等，这一幅幅惨绝人寰的画面充分暴露了法西斯匪徒凶残暴虐的本性。

海仑娜·博古谢夫斯卡和耶日·科尔纳茨基夫妇是“城郊文学社”的组织者和代表者,他们在30年代一起写过许多小说，主要反映社会下层劳动人民的生活，在艺术上自成体系。海仑娜·博古谢夫斯卡(1883—1978)生于华沙，年轻时在克拉科夫雅盖沃大学攻读自然科学,后曾主编《世界、家庭和学校》杂志。1933年她和丈夫科尔纳茨基等一起创立“城郊文学社”,开始小说创作。德国法西斯占领期间，她没有离开华沙,1944年参加波兰民族解放委员会和德国法西斯罪行调查委员会，在克拉科夫和华沙等地对法西斯匪帮在波兰犯下的罪行作了大量的调查。耶日·科尔纳茨基(1908—1981)也生于华沙,30年代参加过左派组织如“保卫人和公民权利联盟”和国际援助革命者组织的政治活动，成为当时著名的左派社会活动家。德国法西斯占领期间，他在华沙秘密从事文化宣传工作,1944年参加波兰民族解放委员会,1945至1947年担任民族历史研究所所长。

博古谢夫斯卡 30 年代初开始发表作品,第一部小说《盲人的世界》(1932)是关于盲童的生活，对他们的不幸表示深切同情。在小说《红蛇》(1933)、《不知从哪里来的孩子们》(1934)和《绿围墙的那边》(1934)中,她生动地刻画了许多残疾儿童的形象,成为当时著名的儿童文学作家。她一生发表的作品很多，有些是她单独写的，有些和科尔纳茨基合写。在她单独创作的作品中，除了以上提到的几部外，还有长篇小说《莎比娜的一生》(1934)、《黑球》(1952)、《维斯瓦河来的妹妹》(1956)、《玛丽亚·埃尔哲丽亚》(1958),短篇小说集《任何时候我也不忘》(1946)和回忆录《绿色的夏天》(1934)等。其中最著名的是《莎比娜的一生》。她和科尔纳茨基合写的小说有《运砖的车子来了》(1934)、《维斯瓦河》(1935)和《波洛内兹舞》(1936—1939)等。

小说《莎比娜的一生》写莎比娜患了不治之症，在病床上回忆自己的一生，这种回忆往往是梦幻和现实互相交替。在波兰恢复独立前后，莎比娜参加过革命活动，所以她的梦中经常出现波兰社会党人组织游行示威，和当局进行斗争的场面。有时她又梦见她曾有过一次幸福的休假，港口城市的人都穿得很漂亮，只有她和母亲的穿着不合时宜。她醒过来后，依然躺在阴暗的病房里，想到中学同学之间的友爱，想到她当时最爱读罗曼·罗兰和斯泰凡·热罗姆斯基的作品，可是她儿子卡齐米日却不好好读书，考试不及格，还要父亲给他买自行车。她对儿子不求上进十分焦虑，但又想不出把他教育好的办法。她记得她曾穿过妹妹结婚时穿过的裙子，母亲很喜欢她这一身打扮，但她认为裙子的式样已经过时，后来就不要了。女主人公在梦幻中和醒来后的各种回忆都显得零乱、毫无头绪，各种意识的流动完全是自由的，但这和她此时此刻的病态密切相关。疾病给她带来了痛苦，使她产生了悲观失望情绪。她总是穿着一件黑色裙衣，可是她身子瘦得只剩下皮包骨了，她没有钱去买新衣，母亲对她说，你一生就这么一件裙衣，莎比娜悲伤地流下了

眼泪。她看到这个世界好像变成了一片长满红花绿草的牧场，可是她在这里却没有立足之地。家人要她去吃饭，她不让他们进房，她不用别人照顾，宁愿把自己关在这间阴暗的病房里，悲伤和孤独地死去。女主人公出身贫苦,倾向革命,一生经历坎坷,结局不幸,作者对她寄予同情。

《运砖的车子来了》是一部反映城市无产阶级革命斗争的作品。维特拉科夫斯基夫妇开了一个水果店，生意兴隆，日子过得不错,家里经常举行酒会,让亲友参加,一起跳舞。维特拉科夫斯基的叔叔参加过一月起义，在战斗中牺牲，所以他和亲友们爱讲波兰过去民族解放斗争的故事，他儿子里沙尔德在砖瓦厂当工人。工人们每月收入不够养家糊口，常常举行罢工。一些革命分子在厂里印制散发宣传马克思主义的小册子，呼吁无产阶级要不屈不挠地进行反饥饿反压迫的斗争。他们的斗争影响到了邻近的钢铁厂和制革厂，这两个厂的工人也举行罢工游行，结果遭到警察镇压，许多工人被逮捕，一些领导罢工游行的革命者被关进监狱，他们便以绝食斗争对当局表示抗议，有的人死在狱中。小说具有报告文学性质，一些章节还充溢着烦琐的细节描写，有自然主义倾向。

《维斯瓦河》是一部带幻想性的小说。维斯瓦河在古代曾经通航，是沟通沿海和内地的水运动脉，曾促进波兰国内外贸易的发展，但多年来已不通航。作品描写的是希尤多夫斯基一家在河上做客运和粮运买卖。一次他们驾着一艘满载乘客和粮食的船从波兰南方驶往北方，由于生意做得不错，船主一家便宴请旅客，和他们一起歌舞。有时船机出毛病，要进行修理；有时河水太浅，行驶困难，因此这艘船一直走得很慢。到了普沃茨克后，旅客们上岸购买食品，船主则去城里洽谈粮食运输生意。过了一会儿，他女儿尤丽亚突然病死在船上，全家都急着等他回来为女儿举行葬礼。小说的故事在现实中不可能发生，但作者通过这种富于幻想的构思，描写了这条数世纪来促进波兰民族生存和发展的母亲河，寄托了她的

喜悦和悲愁。

《波洛内兹》是一部革命文学作品。小说分四卷,头两卷写一个革命家庭的经历。作家齐普里杨·赫里凯维奇出身于贵族家庭。他父亲早年受革命思想影响,离家投身革命,参加过巴黎公社的战斗。赫里凯维奇决心将他父亲战斗的一生写成小说,以教育人民。他妻子莎洛梅阿是一位哲学博士,负责领导华沙一个关心失业者委员会的工作。这项工作旨在了解波兰社会上的失业状况和造成失业和犯罪的原因,并且帮助失业者尽快地就业。莎洛梅阿的女秘书维罗尼卡在调查中遇到一个靠盗窃为生的失业者恰尔涅茨基,此人原先是个面包师,失业后有5年没有找到工作。这期间,他因为盗窃坐过牢,释放后仍操旧业。他说不盗窃他和儿子就会饿死。他请求维罗尼卡介绍他儿子进孤儿院。维罗尼卡经过调查,发现波兰城乡像恰尔涅茨基这样的失业者大量存在,他们挣扎在饥饿和死亡线上。莎洛梅阿写信给她的女友,表示她们曾为国家的独立而战,现在则要为社会的正义而战。共产党员彼得主办杂志《巴黎对话》,宣传争取社会解放的思想,他对教授维达茨基说,世界上没有犯罪的孩子,只有饥饿和生病的儿童,失业者如果有了工作和面包,就不会去偷盗。在小说的第三和第四卷中,作者把故事发生的地点从华沙移到波兰北方波莫热沿海地区。这里有许多德国移民,都很富有,有的移民开办学校,可是在学校里,存在着秘密的法西斯组织,侨民汉斯公然宣称,只有希特勒到这里来,才能改变贫困的面貌。这是一部纪实小说,意在说明经济危机所造成的大量失业和德国法西斯对波兰的威胁是造成波兰内忧外患的根本原因。

波娜·戈雅维钦斯卡(1896—1963)出身于华沙一个手工业者家庭。她中学时就爱参加各种社会活动,1905年革命爆发后,因参加群众性示威游行被学校开除,后来坚持自学,当过幼儿园教师和图书管理员。她1915年发表处女作——短篇小说《两个片段》,写得有文采,曾经得到华沙一家周报的嘉奖,后很长一段时期没有继

续文学创作,直到 1931 年又重新开始写作。1931 至 1932 年,她曾迁居西里西亚,回到华沙后在《波兰报》当了编辑,同时发表小说和散文。1943 年她被德国法西斯分子逮捕，在帕维亚克囚禁了半年，波兰解放初期住在罗兹,1949 年以后定居华沙。

戈雅维钦斯卡没有参加“城郊文学社”，但她的创作倾向和风格同“城郊文学社”的作家却是很相近的。她的主要作品有长篇小说《埃尔日别塔的土地》(1934)、《诺沃里普基的姑娘们》(1935)、《栅栏》(1945)和短篇小说集《平常的一天》(1933)等,也大都以 30 年代城市居民生活为题材。《埃尔日别塔的土地》的故事发生在 30 年代西里西亚的一座小城。女主人公阿格涅什卡一家三口，丈夫尤里杨是个雕刻匠，经常失业，在家吃闲饭，女儿埃尔日别塔在学校读书，她一个人肩挑全家生活的重担。她有一个祖传的作坊，但设备陈旧,无法开工,后来经过很多努力,在亲友的帮助下,终于把那个旧作坊改造成了一个生产石膏和颜料的小工厂。工厂开工之后，她马上派人去各地为商品打开了销路，没有多久，工厂就盈利了。随后，她又开了一个日用品商店，生意做得不错。阿格涅什卡不仅挣得一笔财产，而且在商界还结交了一些有地位的朋友，为她丈夫找到了工作，把女儿也送到华沙去学美术。阿格涅什卡平日对工人和店员都很关心，为了解决他们的住宿问题，专门给他们盖了一栋宿舍。她还常常出钱接济那些生活有困难的街坊邻舍。因此她无论在工厂和商店里还是在社会上，都赢得了普遍的尊敬和爱戴。

可是在当时的情况下，像她这样通过自己的努力走上致富之路的人毕竟是少数。这个小城就有一大批失业者，他们经常举行示威游行，遭到军警的镇压。阿格涅什卡的女儿埃尔日别塔在华沙因为和一个积极参加社会活动的大学生交往，被怀疑是共产党员，一些警察便闯进阿格涅什卡的工厂里进行搜查。小说的结尾，失业者的游行队伍朝着波兰和德国的边境走去，说明他们在波兰找不到工作，要到法西斯德国去谋生，这实际上是去为希特勒发动世界大

战效劳卖命。小说提出了一系列尖锐而又令人深思的问题：在经济危机来到的时候，就是像西里西亚这样资本主义工商业高度发展的地区也深受其害。一些波兰的失业者在饥饿的威胁下，不得不去为自己民族最凶恶的敌人效力，这真是一个极大的讽刺。像阿格涅什卡这样一个在艰难的环境中崛起的有产者，面对 30 年代的大危机，也不可能永远维持兴旺发达的局面。

《诺沃里普基的姑娘们》也是一部写城市生活的作品。雕刻匠马沙科夫斯基一家八口，除妻子外还有五个女儿和一个儿子。他虽有一个作坊，凭自己的手艺制作各种工艺品，拿到市场上出售，但因挣钱不多，难以养家糊口，几个孩子不得不到外面去找职业。儿子米泰克在母亲帮助下，先后在木工厂和一个为退休人员服务的组织里找到一份工作，勉强养活自己。二女儿玛丽亚中学毕业后在一家服装厂当工人，收入也很微薄。大女儿弗兰尼亚从小就爱好文学创作，但是她的作品又总不被报刊采用，最后无以谋生，在绝望中自杀。最小的女儿赫娜曾在一所职业学校学习贴花艺术，毕业后找不到工作，不得不离家出走。这里的居民除了谋生的困难之外，还因德国军队的到来感到恐怖。马沙夫斯基早就知道德国军队就要进城的消息，他害怕到时发生饥荒、抢劫或者其他更加严重的情况，事先买了面包和蔬菜，作为家里的物质储备。书中虽然没有更多地描写侵略者的到来引起的社会状况的变化，但它就像博古谢夫斯卡和科尔纳茨基的小说《波洛内兹》一样，已经暗示了德国法西斯要大规模地侵略和灭亡波兰的征兆。总的来说，不论“城郊文学社”的作家，还是戈雅维钦斯卡，他们对 30 年代经济危机和德国法西斯威胁的全面深刻的描述，都是别的作家不能比拟的。

尤利乌斯·卡登一邦德罗夫斯基(1885—1944)出身于一个具有浓郁文化艺术氛围的知识分子家庭。父亲是医生和政论家，还当过利沃夫剧院院长，母亲是钢琴演奏家，叔叔是享有世界声誉的歌唱家。在他们的影响下，邦德罗夫斯基从小就喜欢艺术，中学毕业

后，他曾在利沃夫和克拉科夫音乐学院学习钢琴，后来又在布鲁塞尔的大学攻读哲学。1907 年，他曾担任布鲁塞尔一家波兰报纸的记者，1913 年回到克拉科夫，1914 年 8 月参加毕苏茨基的‘ 兵团 ’，当过毕苏茨基的参谋和随军记者。 1918 至 1920 年他主编《波兰士兵》杂志，后去美国旅游，回国后定居华沙， 1926 年担任《真理之声》日报文学部主任，1933 年被选为波兰文学院总书记。德国法西斯占领期间，他在华沙参加秘密的爱国活动，曾被德国秘密警察逮捕。1944 年华沙起义爆发后，他在起义中身负重伤，后来去世。

邦德罗夫斯基的文学创作是青年时代开始的。早期小说《笨拙的人》（1911)和《火药》（1913）取材于布鲁塞尔的学习生活和在高加索担任钢琴教师的见闻。参加毕苏茨基的‘ 兵团 ’后，还写过许多散文和政论文。这些作品大都反映他随 “ 兵团 ” 转战南北的军旅生活，表现了他对毕苏茨基的崇拜，后收在《毕苏茨基们》（1915)、《火花》（1915)和《坟墓》（1916)等集子中。

邦德罗夫斯基的主要作品都取材于波兰 20 和 30 年代的政治斗争，其中最有代表性的是长篇小说《巴尔奇将军》（1922－1923）和《黑色的翅膀 》(1928－1929)。 《巴尔奇将军》以波兰获得国家独立前后的政治斗争为背景。1918 年 9、10 月，德国和奥地利占领者被英美等协约国的军队连连挫败。由于俄国十月革命的影响，两国国内爆发了革命，这使它们的统治者面临内外交困的局面。以毕苏茨基的‘ 波兰军事组织 ’和‘ 波兰兵团 ’为主要力量的波兰军队利用这一大好形势，在人民群众的支持下，打败了德奥占领者，把他们赶出了波兰王国和加里西亚。波兰取得国家的独立后，毕苏茨基作为当时国内威望最高的人物曾被推举为国家元首。 1918 至 1919 年初，乌克兰民族主义者在利沃夫建立了一个西乌克兰共和国，可是一部分居住在那里的波兰人为了控制利沃夫，就借助毕苏茨基的波兰军事组织的力量，和乌克兰民族主义者进行了斗争。 1919 年春，毕苏茨基为了收回白俄罗斯和立陶宛，亲自指挥军队和苏联

红军打过仗，这次战争曾经得到一部分波兰地主和大资产阶级的支持,但是他的军队进入白俄罗斯和乌克兰后,却遭到当地居民的反抗，引起了尖锐复杂的民族矛盾。1920 年 4 月,毕苏茨基又发动大规模的对苏战争,曾攻占基辅,希望收回过去属于波兰的西乌克兰,但遭到苏联红军的反击,不得不于 6 月 30 日撤离基辅,回到波兰。

小说以记事体的形式再现了这一时期的历史事件，如波兰军队从奥地利占领者统治下解放克拉科夫， 1919 年 5 月 3 日,波兰军队攻占立陶宛首府维尔诺的战争取得了胜利，回国后受到华沙居民的热烈欢迎,毕苏茨基 1920 年 5 月 18 日从基辅回到华沙等等。作者通过这些事件的描写,表现了自己的爱国主义立场。小说中几个主要人物如巴尔奇将军、东布罗瓦将军、克雷瓦尔特将军和记者拉辛斯基等都以真实人物为依据。巴尔奇将军为波兰民族独立而奋斗了一生,他的经历和毕苏茨基有相似之处,例如他和毕苏茨基一样,在反对沙俄的斗争中曾被捕入狱,第一次世界大战期间是波兰爱国阵营的主要代表，在波兰获得国家独立后， 1919 至 1920 年，参加过指挥夺取立陶宛和白俄罗斯的战争，但他又不同于毕苏茨基，因为在小说中，毕苏茨基这个历史人物也曾几次出现。巴尔奇在谈到毕苏茨基时,认为他不仅受到反对波兰民族解放斗争的右翼政党国家民主党的攻击,而且左派力量也不相信他,就是在他领导的军队里,也存在各种势力的斗争,但毕苏茨基能够团结一切力量去对付波兰民族的大敌，因此他对毕苏茨基十分敬仰。作者对毕苏茨基在 1919 和 1920 年为收回立陶宛和乌克兰的领土同苏联进行的战争采取了肯定态度。

东布罗瓦将军是解放克拉科夫的波兰军队总指挥。他没想到他的军队那么快就打败了奥地利军队,克拉科夫解放后,他曾高兴地对一个波兰公爵宣布,贵族老爷的政府垮台了。克雷瓦尔特是巴尔奇的政敌，其原型就是毕苏茨基的政敌尤泽夫，多夫波尔一莫

希尼茨将军。克雷瓦尔特像多夫波尔一样，本是波兰军队中一个俄国军官，由于他和普鲁士占领者打仗不积极，曾被毕苏茨基的拥护者逮捕。波兰独立后，多夫波尔支持过反对毕苏茨基和莫拉切夫斯基的暴动，克雷瓦尔特也参加过阴谋推翻巴尔奇政府的秘密组织。记者拉辛斯基是作者自己，他既是记者又是作家和音乐家，是巴尔奇也就是毕苏茨基军中的宣传部长。波兰独立后，他和巴尔奇一样对现实不满，称波兰的独立不过是“收回了一个垃圾桶”。

一部小说能塑造如此众多参与政治斗争的高层人物，而且他们都有生活的原型，这种情况在波兰文学史上还从未有过。这固然和作家个人的生活经历有着密切关系，但也表现了他的政治胆识。在他看来，19 世纪爱国志士都像密茨凯维奇那样，希望在波兰实现自由、平等、博爱的理想，但是这种理想是实现不了的，即使波兰获得了国家独立也实现不了。密茨凯维奇的时代早已过去，取而代之的是现实中各种政治派别争权夺利的斗争，这种争夺使国家难以形成统一的局面。为了国家的统一，就需要实行强权政治。小说虽然发表于 1922 至 1923 年，但它已经预料到波兰以后政局的发展。

《黑色的翅膀》取材于西里西亚东布罗沃的矿山工人和钢铁工人的生活。20 年代这里的矿山和工厂全都掌握在波兰和外国资本家手中，工人的境遇十分悲惨。作者对此深有了解，在小说中展示的场景是触目惊心的：不论矿工还是钢厂里的工人全都知道，他们的工资水平是全欧洲最低的，他们的住房比猪圈还差，厂里设备陈旧落后，还经常发生事故，极大地威胁着工人的生命安全。由于经济萧条，社会上有一大批失业队伍，他们在饥饿的折磨下，不得不举行示威游行以示抗议，他们的组织者中有波兰社会党和共产党的代表。声势浩大的游行队伍遭到当地军警的残酷镇压，许多人被逮捕入狱，有 41 人被军警枪杀。这又激起了当地市民的愤慨，他们为了对政府表示抗议，特意为这 41 位死难的工人举行盛大葬礼，

参加葬礼的有两万余人。小说真实地反映了当时工业发达的西里西亚极其严重的阶级压迫和阶级斗争的状况，但书中一些地方，把起来反抗斗争的工人写成是一群乌合之众，到处进行破坏，给社会造成混乱。那些革命党派的代表人物没有能力领导工人运动，其中还有一些挑拨离间的坏人，可见在作者看来，西里西亚的工人运动带有一定的自发性和盲目性。

小说的主要人物塔杜施·米耶涅夫斯基原是毕苏茨基“兵团”里的战士，他以为波兰独立后会建立一个正义的社会，面对东布罗沃煤矿区和钢厂劳资双方存在的尖锐矛盾，他曾希望能有一个对双方都有利的办法来解决矛盾，但是他的希望落空了，而且连他自己深深恋着的女工也在游行中被军警枪杀了，这个年轻的理想主义者陷入了绝境。小说反映了邦德罗夫斯基对现实悲观失望的态度，他在场景的描写中采用了一些自然主义和表现主义的手法。他的表现主义手法在别的作品中也有充分反映。他是两次大战之间表现主义小说的主要代表。他的小说由于大都反映资本主义社会激烈的矛盾和冲突，许多场景和人物往往带有强烈的感情色彩，有时作者着意描写大量可怕的场面，例如小说对矿工举行集会的描写：

> 劳动者的一群从四面八方来到了广场上，有钢厂的熔炼工、轧钢工、煅烧工，有身上长了蛆虫的浇铸工，有背部浮肿的装卸工，有高举着锤子的矿工，有不停地咳嗽的锅炉工，还有脸色苍白的失业者。广场上马上发出了可怕的吼叫声，就像一头巨兽被活活地砍死了一样。
>
> 德隆热克要去报告警察，被一个演讲的人踢倒在地。演讲的人随后从讲台上抛下一些红纸片，便大哭起来。他的哭声把人群召唤到了他的身边，向他伸出一双双的手，声嘶力竭地叫喊着。随后他们到处乱跑，互相践踏，扬起一大片尘土，被践踏的人的哀叫声，女人的哭喊声和男人

的怒吼声混在一起，造成一片混乱。

作者没有具体描写工人集会的内容，但他通过集会参加者的各种表现把他们写成了一群乌合之众。

列昂·克鲁奇科夫斯基(1900—1962)是两次大战之间著名的左派作家和剧作家。他的创作跨越两个时期，30 年代他以创作小说为主，战后他又发表了一系列戏剧作品。他出身于克拉科夫一个装订工人的家庭，早年曾就读于克拉科夫工业大学化学系，1926 年来到西里西亚东布罗沃矿区，了解工人的生活，也受到他们革命思想的影响。他 1933 年回到克拉科夫，先后在左派报刊《前进》、《欧洲》、《起重机》、《直言》和《信号》等担任记者或编辑。1939 年 9 月，德国法西斯向波兰发动侵略战争的时候，他作为一个军官，参加保卫祖国的战争，后来被德军俘虏，先后被囚禁在德国的阿恩斯瓦尔德俘虏营和盟军的格罗斯俘虏营，但在这里他仍积极参加波兰古代文化的宣传工作，曾任俘虏营“象征剧团”的编辑和文学部主任，组织上演过波兰古典戏剧。1945 年获释回到波兰后,他又以极大的热情投入战后重建波兰的工作，曾多次当选波兰民族解放委员会中央委员，后又担任波兰议会议员，文化艺术部副部长和波兰国务委员会委员等重要职务，还积极参加了保卫世界和平运动和领导波兰作家协会的工作，1949 和 1950 年先后当选波兰保卫世界和平委员会和世界保卫和平委员会主席团成员，1949 至 1956 年任波兰作家协会主席。他是波兰战后初期和 50 年代政治和文化生活中一个很有影响的人物。

克鲁奇科夫斯基早在 1919 年就开始发表作品，最初写诗，30 年代开始转入长篇小说创作。1932 年发表的历史小说《科尔迪安和乡下佬》是他战前最主要的作品。小说以 1830 年十一月起义前夕的波兰王国为背景，根据当时一个乡村教师德钦斯基的回忆录写成，也是作者根据真人真事按照自己的社会观点的再创作。主人公德钦斯基是布罗得尼亚村的小学教师，出身农民家庭，同情贫苦

农民的悲惨命运,为他们伸张正义。他带着为农奴写的一份揭发地主恰尔特科夫斯基欺压农民的控诉书,前往华沙,要求沙俄占领者当局支持农民,但是遭到了拒绝。后来德钦斯基被征入伍,在部队里有秘密组织‘爱国协会’的成员,地主恰尔特科夫斯基的儿子菲力克斯也是其中之一，他们正准备发动一场抗俄民族起义。1930年十一月起义爆发后,菲力克斯请求德钦斯基参加起义,可是德钦斯基一想到菲力克斯的父亲就是他村农奴的压迫者，便视菲力克斯为他的仇敌,拒绝参加起义。克鲁奇科夫斯基以此真实地反映了波兰民族矛盾和阶级矛盾交织在一起的复杂性。地主对农民的压迫得到沙俄占领者的支持，因此他们之中即便有人参加抗俄民族起义，也得不到农民的同情。小说成功地塑造了19世纪上半叶波兰农民革命者的形象：铁匠出身的德尔卡奇在拿破仑军队里打过仗,曾受法国大革命和巴贝夫的空想社会主义思想影响。他对布罗得尼亚村的农民没有革命觉悟表示不满。他对德钦斯基说过,沙皇政府不是农民的,不能依靠它,必须废除法律闹革命,砍下地主和沙皇的头。小说对十一月起义的评价和其他作家，特别是19世纪浪漫主义诗人尤利乌斯·斯沃瓦茨基的评价有所不同。它的书名就是针对斯沃瓦茨基的诗剧《科尔迪安》起的。斯沃瓦茨基的作品虽然指出了青年贵族革命者的软弱性，但还是把主人公作为秘密组织的领导人来写的,突出了他的爱国精神。而克鲁奇科夫斯基对贵族领导的1830年十一月起义则持否定态度，把起义领导者写成一群事到临头不知所措的盲动主义者。主人公德钦斯基也明确指出十一月起义的失败主要是因为领导不力，没有提出农奴解放的问题,失去了农民群众的支持。在20世纪30年代波兰社会阶级矛盾十分尖锐的情况下，克鲁奇科夫斯基在小说中把地主和农民之间的阶级矛盾放在突出地位，这对于激发波兰农民的革命意识起了积极作用。可是克鲁奇科夫斯基没有看到十一月起义在波兰民族解放运动史上仍是一次有深远影响的民族革命，他对起义的评

价有一定的片面性。

1935 年，克鲁奇科夫斯基发表了另一部长篇小说《孔雀翎》。它以第一次世界大战前加里西亚的农村为背景，描写了一个类似莱蒙特小说《农民》等作品中多次出现过的场面：一个富农企图强占村社公有牧场，遭到农民的反抗，这个富农依靠奥地利占领者的支持，用武力把农民镇压下去。农民失去土地和牧场，陷于挨饿的境地。作者在小说中通过农民之口，表达了加里西亚以至全波兰无产阶级革命运动的思想观点：波兰封建地主和资产阶级的统治是靠占领者来维持的，所以他们反对波兰民族解放运动。在这种情况下，农民必须联合工人阶级进行武装斗争，推翻占领者和地主资产阶级的统治，建立一个独立、自由和民主的波兰。

克鲁奇科夫斯基战前最后一部小说《陷阱》发表于 1937 年。这时波兰国内的阶级矛盾更趋尖锐化。小说主人公亨利克·博格达尔斯基是一个小官吏，崇拜法西斯主义，幻想世界大战爆发。他失业后,在生活上要依靠妻子,因此对妻子怀恨在心,将她杀害,随后自杀。主人公这种暴虐和变态的人性受到了法西斯主义的影响，这在 30 年代波兰国内外某些社会阶层中有一定的典型性。

克鲁奇科夫斯基战前的作品深刻揭露了波兰的社会黑暗，表现了对被压迫人民的热爱和同情，反映了劳动人民对民主、自由和幸福生活的向往，对提高劳动人民的思想觉悟，推动 30 年代革命运动的发展产生了积极影响。

战后克鲁奇科夫斯基转入剧本的创作,《德国人》（1949）、《自由的第一天》（1959）和《总督之死》（1961）等是他这时期的重要成果，这些作品主要以战争期间和战后波兰国内外的现实为题材。

《德国人》描写战争时期德国一位著名生物学家宗南布鲁赫教授，他仇恨德国法西斯主义，但不愿介入政治斗争。他全身心投入科学研究，认为献身科学是他唯一的理想，可是他不知道他的科研成果已被法西斯分子在集中营中用来屠杀无辜。德国法西斯当局

因为教授对他们有用，决定为他举行科研 30 周年庆祝会。教授的子女为了参加庆典，都从国外赶了回来。小儿子维利是驻守在挪威某省城的一个纳粹少尉军官，凶恶狡诈，曾用酷刑处死一个被捕的革命者。死者的母亲因为不明真相，向他求情，他不仅欺骗她说犯人已经逃走，还趁机低价买了她的贵重项链，作为礼品送给自己的母亲。当他的上级让他杀害一个抓来的犹太孩子时，他想到了“我也有老婆,有孩子”,可见他还没有完全失去人性。教授的妻子是个瘫痪病人，拥护法西斯战争，他们的大儿子死在战场上，她认为他死得光荣。当小儿子来到她身边时也使她感到骄傲。正当全家人准备去参加庆祝会时，教授过去的一个得意门生和助手，现在已经成了反法西斯战士和德国共产党党员的约奥希姆突然跑了进来，使他感到十分惊奇。原来约奥希姆在集中营里已经关了多年，现在逃出来后要求助于他。教授虽然同情约奥希姆的不幸，但不愿意帮助，叫他马上出去。女儿露特是个善良正直的人，她不满父亲的态度，当即把约奥希姆留了下来。大儿媳妇莉泽尔要为死去的丈夫报仇，看见露特把约奥希姆藏在家里，便打电话报告纳粹警官。当教授全家从庆祝会上回到家里时，恰遇警官到来。露特毫不畏惧，告诉警官她已经把约奥希姆放走，警官于是把她抓走。维利随后去追赶约奥希姆。教授的妻子看到女儿被抓走后，对莉泽尔表示不满，这种骨肉之情在这里又超越了她拥护法西斯主义的政治立场。作者通过对人物不同的经历、政治态度和思想个性的深入分析，企图说明一个真理：在纳粹法西斯统治的条件下，任何人都不可能脱离政治斗争，只是看他以什么样的政治态度、思想面貌和行动准则来对待他所面临的这场法西斯和反法西斯的斗争。作品打破了当时波兰国内外文艺领域中经常出现的描写战争时期德国人的“恶魔式”的形象公式，通过对一个家庭的解剖，成功地塑造了具体环境中一系列活生生的艺术形象，以此教育当时的人们。剧本发表后，在波兰国内外引起了很大的反响，被译成多种外文。

《自由的第一天》和《总督之死》产生的背景和《德国人》有所不同。50 年代中期以后，西方现代派文学被大量介绍到波兰，对波兰现代文学的发展产生了很大影响，从这两个剧本的主题思想中就可看到西方存在主义思潮的反映，它们是战后波兰文学中为数不多的表现了存在主义关于“自由选择”命题的作品。《自由的第一天》的故事发生在第二次世界大战末期，波兰军队和苏联红军一起，在进军柏林途中解放了一个德国战俘营，有五个波兰战俘获得自由后来到一个德国小镇上。这里的居民已经疏散，只剩下一个医生和他的三个女儿。五个波兰战俘中的杨出于好心，表示愿作这三个德国姑娘的保护人。可是其中的大姐茵加是个法西斯分子，把苏联红军解放战俘的消息报告了溃退的德军，于是在这个镇上引起了一场激战。茵加在战乱中夺得一枝枪，向五个波兰战俘发动攻击，最后被杨打死。作者通过这个故事力图说明：波兰爱国志士在经历了几年的法西斯铁窗生活之后应该如何对待自由。五个战俘中的杨是一个有正义感和责任感的青年，他认为在反法西斯战争中，应当将普通德国人和法西斯分子区别开来。他起初自愿出来保卫德国医生一家的安全就是出于这个原因，后来他发现茵加是个法西斯分子，对她采取坚决行动，也是出于这个原因。一个爱国者从法西斯牢笼中获得自由后，应当继续战斗下去，为人民立新功，这才是一个真正自由的人。

《总督之死》和《自由的第一天》有所不同,它描写的不是懂得如何对待自由的人，而是一个陷入孤独、永远也得不到自由的人。剧本没有交代故事发生的时间和地点，只说在某个国家某座城市有一个总督，在一次市民举行的游行示威中，他下令枪杀了许多游行群众，还逮捕了游行的组织者。但他过后终于良心发现，深感自己对死者有罪，为了赎罪，他一个人偷偷地来到监狱里，和一个被他囚禁的革命者换了衣服，叫这个革命者坐他的轿车逃跑，而他自己则留在监狱里。他的轿车开出后，遭到了愤怒群众的袭击，坐在

里面的那个革命者被打死了。总督知道这个消息后，马上回到自己家里，可他的儿子以为父亲害怕市民的报复，要找一个替死鬼，却想不到他这么做，是要放走那个革命者。因此他不仅为市民所痛恨，而且在家里也得不到理解，他已彻底孤立了。剧本着力于主人公的心理描写，说明一个总督不管享有多么大的权力，只要他犯了罪，也会受到痛苦的折磨，将得不到自由。这是作者对一切镇压人民的反动统治者的警告。

维托尔德·贡布罗维奇（1904—1969)是两次大战之间继韦特凯维奇之后荒诞派文学又一著名的代表作家。他发表剧作，也创作小说，他的小说成就胜过了他的戏剧。他出身于基埃尔策省奥帕托夫县马沃希策村一个地主兼资本家的家庭。1911 年他随父母亲迁居华沙，1927 年进华沙大学法律系，同年去巴黎大学攻读哲学和经济学，后在法院担任过一段时期的见习律师。从 1934年起,他和华沙《早晨的信使》等刊物建立联系,发表了许多文学评论文章,受到文学界的重视。1939 年,他离开波兰去阿根廷,一段时期由于找不到固定工作，在生活上曾经遇到困难。直到 1947 年,他才在布宜诺斯艾利斯的一家波兰银行里找到一个固定职业，但他在这里的生活很孤独，一个人在家创作小说，很少与当地的波兰侨民接触。后来由于他的作品产生了广泛影响，他的名声才传到西方各国，并于 1963 年获得弗尔达基金提供的年度奖学金，在西柏林住了一年。翌年他从西柏林来到巴黎附近的洛雅蒙，后来又去尼斯，此后定居在尼斯近郊一个叫旺斯的地方。1967 年，由于在文学创作中取得的成就，他获得了法尔蒙戴国际文学出版者奖。

贡布罗维奇的早期作品富于幻想，侧重于主人公的心理描写。他最著名的作品是 1937 年发表的长篇小说《菲迪杜克》。这是一部自传性作品，主人公约焦是一位 30 岁的青年作家，波兰评论界把他看成是作者本人的化身。他的作品最初因为在艺术上不够成熟，读者评价不高。后来皮姆科教授让他去一所中学学习，可是这所中

学从校长比约尔科夫斯基到老师制定的教学方针和计划都十分保守，不是引导学生对各种社会和自然界的事物进行独立思考，而是叫他们整天死背书中的引文和公式，对教师和书本中提出的一切观点都不准有不同的看法。这便禁锢了学生的思想，扼杀了他们的个性，使他们永远处于不成熟的状态，因此遭到了学生的抵制和反对。可是他们的抵制又往往采取一些十分幼稚的办法，拒绝做老师规定的作业，对老师感兴趣的问题故意表示回答不了或者干脆不回答;有时他们还在课堂上开玩笑,做鬼脸,扰乱课堂秩序,课后又进行打斗，甚至发生不正当的男女关系。他们要以他们的不成熟去反抗学校企图让他们永远不成熟的做法。

主人公约焦最初来到这所中学，因为他长相年轻，被看成是一个只有十几岁的不成熟的孩子。他觉得这伤了他的自尊心，闷闷不乐，对学校里发生的一切最初理解不了，后来终于认识到学校实行的是一种陈腐的教育制度。他和学生一样，对这种教育制度很反感,由于以上原因,他在这里觉得再也无法忍受,几次想要逃走,但被皮姆科阻拦。

后来，皮姆科教授让他寄住在一个工程师莫沃加克先生的家里。这是一个在思想和行动上都很自由的家庭。莫沃加克太太是一个慈善事业委员会的成员，热心救济社会上的孤残儿童。她和莫沃加克先生有一个独生女儿祖达，平日从不限制女儿的行动，有时她甚至不把自己看成是孩子的母亲，愿意像朋友似的和她友好相处。她认为这是一种新时代的家庭生活方式，但她的这种生活方式又走向了极端，反尔造成不良后果，她不仅容许而且鼓励女儿在男女交往中的不正当行为，就是有了私生子也不在乎。

祖达是个教师,生得漂亮,有独立自主的个性,爱体育活动,跳高、游泳、体操、打网球都很擅长,平日爱穿运动服,是一个具有新时代特点的女性，曾经引起不少男性青年对她的爱慕和崇拜，但她都不屑一顾。皮姆科教授把约焦领到他们家后，希望他和祖达相爱

结婚，使他待人处世变得成熟起来。教授一见到祖达，就向她介绍约焦,说他虽然看起来大些,但只有 17 岁,约焦在这里又被看成是个不成熟的孩子。后来约焦发现祖达是个新女性，想和她接近，可是生性高傲的祖达根本不把他放在眼里。约焦见她如此傲慢，也不肯退让，他觉得一定要战胜她的高傲，但他有时却采取一种恶作剧的办法，这又表现了他的幼稚。

不久后，他中学的一个同学明托斯来找他，要他一起去乡下走访一个他认识的地主家的长工瓦列克。明托斯的祖辈参加过法国大革命，他在家庭的教育下，从小就懂得人与人之间应当平等，但他知道在瓦列克所在的地主庄园，主人和奴仆之间等级森严，庄主胡尔列茨基要求奴仆绝对服从他的命令，如有违抗，就进行惩罚。所以他和约焦一来到庄园，就和瓦列克交上了朋友，对他讲述人人平等的道理，这不仅引起了庄园主的恐慌，而且使他的舅妈也对明托斯产生了怀疑，说他是个鼓动分子，要在庄园里宣传布尔什维克主义。明托斯和庄园主发生了尖锐的矛盾，可这时候，和他一起来这里的约焦又爱上了舅妈的女儿卓霞。明托斯要让瓦列克和他一起逃离庄园，便和胡尔列茨基一家打了起来，结果他胜利了，不仅使他和瓦列克，而且也让约焦和卓霞都逃出庄园，去了华沙。

这是一部富于强烈讽刺意味的小说，深刻地揭示了波兰 30 年代三种典型的落后现象：一、陈腐的教育制度、循规蹈矩的教学方法及其危害。二、资本主义的个性解放走向极端，就会造成道德败坏。三、30 年代的波兰资本主义已经高度发展，无产阶级革命运动在社会上产生了广泛的影响，但农村还保存着像胡尔列茨基这样的封建宗法制统治的残余，形成了社会发展的不平衡。主人公约焦永远被人看成是个不成熟的孩子，他在所处的环境中感到压抑，还有那些中学生幼稚可笑的反抗，都表现了作者的苦闷心情，这种苦闷出自他对落后社会现实的不满。他在讽刺这些社会现象的同时也进行自我嘲讽，有时甚至采取一种怪诞手法，这特别表现在对他

所厌恶的人物的描写中。如约焦来到学校的头一天，校长皮奥尔科夫斯基就对他说，这里的教学方法是无与伦比的，我们的“教师骨干”是经过慎重挑选的，说完就把他带到一间房里，让他看看那些“教师骨干”是什么人。约焦一看便吓了一大跳，原来都是一些哭丧着脸的老头，有的伸着懒腰，擦着鼻子，有的还在吃东西。约焦走进教室，发现学生们都急着要去厕所小便，教师对他们说，你们上课时有行动自由，为什么我就不能自由自由呢？你们装病不做作业，不来上课，为什么我一定要来上课？如此等等。作者对主人公的刻画有时还以梦幻表现他的心理。小说一开头，约焦就呈半睡眠状态，感到他的脑袋在嘲笑他的大腿，他的大腿又在嘲笑他的脑袋，他的鼻子对他的眼睛怒吼，他的眼睛也对他的鼻子怒吼。当他来到一家咖啡店时，不知道自己是个大人还是孩子，觉得他永远是处在自我嘲讽中。他要写一本书，书名叫《成熟时期的回忆》，这本回忆就是以他自己为主要人物的小说《菲迪杜克》。它的故事情节、人物塑造和场景描写等方面都包含着怪诞和不合常情的因素，可是它所表现的主题却很明确，这是贡布罗维奇荒诞派小说的主要特点。

贡布罗维奇的第二部长篇小说《横渡大西洋》写于国外，1953年在巴黎出版。这是一部自传体和记事体小说，通过主人公“我”的自述，反映作者在布宜诺斯艾利斯的见闻和经历，其中不乏虚构。它的手法和《菲迪杜克》一样，以各种怪诞的描写表现作者的讽刺意向，这是他一贯的富于独创的风格。小说开头，书中的“我”就说，“我觉得有必要向我的亲戚朋友讲我在阿根廷首都10年的奇遇。”“我”于1939年8月21日乘“波列斯瓦夫·赫罗布内”号客轮来到布宜诺斯艾利斯，初来乍到，一切都很陌生，加之长途旅行，花费甚多，经济拮据，在生活上陷于无法解脱的困境。后来“我”有幸遇到了一位故友切奇索夫斯基先生，他在这里已经居住多年，介绍“我”认识了波兰驻阿根廷大使和参赞。这位大使知道“我”是一个知名作家，为了他的宣传需要，他对我接待得很隆重，甚至把“我”说成

是我们民族伟大的天才。可是他却连“我”最迫切需要解决的工作和生活问题都不给予解决,对这种虚伪的宣传,“我”一开始就很反感。后来切奇索夫斯基又介绍“我”在一个男爵开的股份公司里当了秘书,“我”在这里收入很少且不说,而且因为“我”是个外国人,还受到公司同事的冷遇，有的人甚至对“我”故意表现一些古怪的癖性,这又给“我”带来了无限的烦恼。

这时候,那位大使先生又派人给“我”送来了一束鲜花。参赞还请我去参加使馆为当地名人举行的宴会，尽管他当众夸“我”是波兰伟大的天才，但是参加宴会的人对这种赞美却不感兴趣。一些人甚至带来了衣服、领带、袜子、手绢和望远镜,他们只顾欣赏这些东西的样式，谈论它们的价钱。尤其是这位参赞把话说完之后，竟然毫不礼貌地叫大家来咬“我”这个天才,使“我”感到十分惊慌,这是对“我”的不尊重,对“我”的侮辱,“我”受不了,“我”要逃走……

随后“我”和一个朋友贡扎罗又来到了一个公园里，在这里突然发现有人拉“我”的手，原来是我认识的一个男爵和他的一个公司的两个股东佩茨卡和齐乌姆卡瓦。他们定要拉我去喝酒，还无耻地把我当成是他们的情妇。“我”真是气极了,心想如果手里有枪的话,非得崩了他们的脑袋不可。但“我”为了躲避他们的纠缠,却只能往附近的厕所里跑，没想到他们也跟来了，一定要把钱塞进“我”的衣兜里。“我”问他们这是为什么?他们没有回答,也去厕所里小便,回来还是争着要给“我”钱。“我”实在没有办法,只好收下他们的钱，又和他们一起来到一家酒馆里喝酒和跳舞。可这时贡扎罗却不断地和人逗乐，还做滑稽动作，随后又来了一个叫托马斯的的退役军官,他要送儿子去参军,大家都笑话他。事后“我”问自己,为什么要去酒店里喝酒呢？那些人都嘲笑和鄙视我，把我当成拉皮条的人,“我”贡布罗维奇的“伟大”在哪里呢?这时候,托马斯突然来找“我”,说贡扎罗在酒店里侮辱了他,要和他决斗,请我当公证人。我因不愿让他们在决斗中身亡，便和男爵、佩茨卡两人商定，在决斗

时发给他们两支空枪。第二天早晨，托马斯和贡扎罗来到了决斗场上，可这时又来了一群陌生人，还带来了几只猎狗。猎狗见到托马斯的儿子，便马上把他围住。贡扎罗看到孩子遇到危险，一时忘了他父亲是他决斗的对手，奋不顾身地上前驱散了猎狗，把孩子救了出来。托马斯看到贡扎罗救了他的儿子，立即上前和贡扎罗拥抱，“我”也告诉决斗的双方,说他们使用的枪里没有子弹,形成了皆大欢喜的结局。

小说以夸张的描写对某些人物进行丑化，和作者对阿根廷的波兰侨民的看法有关。贡布罗维奇住在这里的时间很长，认为波兰侨民思想保守，有的甚至作风庸俗，他之所以不愿和外界接触，除了生活困难外，也因为他很厌烦和轻蔑他所熟悉的那些人，小说中的一些怪诞和富于象征的描写就是为了表现他的这种感情。

此外，小说还提到了一个如何看待自己和祖国、父亲和儿子的关系问题。他的祖国波兰被德国法西斯占领，按照传统的爱国主义文学作品的写法，在这个时候，个人应当牺牲自己的一切，去为祖国的独立和解放而战斗。可是贡布罗维奇却突破了这个主题，他在小说中主要写他个人不愉快的经历和感受。小说结尾，以托马斯的儿子在遇到危险时被贡扎罗救出，象征儿子在危难时还有人关心，而‘我’作为祖国之子,只能被祖国用作宣传品,却得不到祖国切实的照顾。他的这种写法，除反映他的思想状况之外，也是为了摆脱传统的束缚，引出新的创作构思。

贡布罗维奇的剧本并不很多，它们像他的小说一样，在读者和观众中曾引起强烈反响，其中具有代表性的是《宣誓》(1953)、《轻歌剧》(1975 年首演于华沙)等。《宣誓》和韦特凯维奇的剧本《乌贼》一样,写一场政变。两者不同的是,《乌贼》中的画家贝兹德卡杀死国王黑尔坎四世是为了建立一个美好社会，而《宣誓》中的政变不过是父子间一场争权夺利的斗争。主人公亨利是个法国士兵，父母在波兰开了一个酒店。有一次他来波兰探望父母，爱上了酒店的

女招待玛尼娅，这时突然一群酒徒闯进店里要侮辱她，他父母上前阻拦，也遭到酒徒的打骂。亨利见此，马上尊父亲为国王，当众宣布国王不可侵犯，并把酒徒赶了出去。他父亲表示让亨利的情人玛尼娅作一次宣誓，以恢复她失去的尊严。可那些酒徒在一个叛臣的支持下，又闯进店里打他，亨利上前怒斥酒徒，而酒徒却对他说 如果你能推翻这个无能的国王，我们就尊你为王，那时你就有权决定你的情人怎么宣誓。亨利本不想这么做，但看到他父亲对酒徒的阴谋很害怕，便决心夺取父亲的王位。

亨利当上国王后，实行独裁统治，要求臣民尊他为神，可是狡诈的酒徒又开始对他施展阴谋诡计：让他的朋友弗瓦久和玛尼娅私通，以引起他对弗瓦久的嫉恨，他父亲这时也准备对他进行报复。对亨利来说，只有杀死弗瓦久，才能使自己转危为安，因此他下令处死弗瓦久，随后为玛尼娅举行宣誓典礼。这时舞台上突然出现弗瓦久的尸体，原来弗瓦久得知亨利的命令后便自杀了。亨利觉得弗瓦久的死与他有关又无关，与他有关的是他下达了处死的命令，无关的是他没有亲手杀死弗瓦久。人们看到一群酒徒在这个世界上似乎可以操纵一切：可以任意玩弄和鞭打国王而不受到惩罚，而国王连酒徒都制服不了。这些荒诞的、不合常情的描写使人们看到，这个世界从最高统治者国王到最下等的流氓酒徒都在争权夺利，玩弄阴谋，是一个充满阴谋诡计的险恶世界。

在《轻歌剧》中，剧作者把 20 世纪人类的历史比作时装模特展览。各种稀奇古怪的时装模特的疯狂表演，显示了这个世界处在极大的混乱中。故事发生在 1910 年，游手好闲的沙尔姆伯爵要勾引漂亮的阿尔贝丁卡小姐，他叫一个小偷用烟雾将睡在板凳上的阿尔贝丁卡小姐熏得昏迷不醒。阿尔贝丁卡在梦中感到有一只手在接触她的裸体，因此激动万分。身着礼服的伯爵羞于目睹这位裸身女人，他要以高雅的仪表和华贵的衣着去吸引她，带她去豪华商店定购最新最美的时装。巴黎著名时装设计师菲奥尔来到沙尔姆城

堡，为自己设计制作时装和举行时装表演，但他却不知道哪种时装最合时宜。一个叫胡弗纳盖尔的伯爵便叫他先组织一次假面舞会，让那些参加舞会的客人穿上自己设计的时装，同时进行评奖。舞会开始后，沙尔姆和他的情敌菲鲁列特用绳子各自拴来一个小偷，可是阿尔贝丁卡因被小偷触身后昏迷不醒，在梦中呼唤着裸身，沙尔姆和菲鲁列特听后十分气恼。当人们沉醉在欢乐中时，他们突然给小偷解开绳索，小偷大耍流氓，使会场陷入一片混乱，人人都发了疯似地脱下自己的衣服，大喊大叫。原来胡弗纳盖尔伯爵是一个革命家，他给舞会带来了血色时装，他要借此鼓动人们造反。

时隔多年，已经是第二次世界大战后，胡弗纳盖尔在城堡里审讯法西斯分子，菲奥尔也在准备新的时装展览；这时两个殡葬工人抬着一副棺材进来，睡在里面的就是裸身的阿尔贝丁卡，她使人们大为惊奇。这两个工人就是那次假面舞会上的两个小偷，他们把着了魔的阿尔贝丁卡偷偷地藏在这副棺材里。几十年过去了，裸身的阿尔贝丁卡并没有死，而且保持了青春年华。全剧突出了穿衣和裸身的矛盾，说明这个世界已被套上奇装异服的枷锁，阿尔贝丁卡只有在梦中才看得见自己的裸身，只有裸身才能脱离尘世的污染，使她永葆青春。

贡布罗维奇也和韦特凯维奇一样，力图从宏观的角度把握世界，通过对政治和文化的透视来展现这个世界，从荒诞的表面揭露它内在的丑恶，并且认定这些丑恶现象就是这个世界的代表性的特征。

布鲁诺·舒尔茨（1892—1942）也是一位荒诞派文学的代表。他出身于乌克兰德罗霍贝奇城一个波兰籍的犹太商人家庭，1910至1913年在利沃夫工业大学攻读建筑学，1914—1915年在维也纳美术学院学绘画，后来一直住在故乡德罗霍贝奇。德国法西斯侵占乌克兰后,他于1941年被关进了犹太集中营，翌年被法西斯匪徒杀害。

舒尔茨从小喜爱文艺，大学毕业后曾以绘画为职业，20 年代中开始创作小说，但直到 1934 年，他的一些作品才在卓菲亚·纳乌科夫斯卡的帮助下,收集成书出版,名为《肉桂商店》。舒尔茨一生只发表了两部作品,除《肉桂商店》外,还有短篇小说集《用漏斗计时器作招牌的疗养院》(1936)。

这些作品都以他青少年时代的见闻和家庭生活为题材。作者生长在城市，看到了资本主义社会各种庸俗堕落的现象，如短篇《鳄鱼街》,它的名称本身就富有某种象征意义。街上商店的门面装饰得"花里胡哨""奇形怪状",店里出售的都是"以次充好"的"冒牌货"。"火车票的黑市买卖和普遍行贿是我们这个城市的主要祸害";"女人个个都是婊子"。交通工具的陈旧落后简直令人难以置信："市内的交通工具是一列列火车，有的街道被火车经过时撒下的煤灰弄得黑糊糊的，车厢外壳是用纸板做的，看起来很可怜，车身经过多年使用，也变了形。""可市议会的议员还以此为荣。"作者对这一切感到十分厌恶，称"鳄鱼街是我们这个城市现代化和大都会腐败现象的大杂烩",它最后会"变得一场空",就像"罂粟花化为灰烬"一样。

在舒尔茨的作品中，他的父亲占有重要的地位。他父亲是一个小商人，在资本主义的激烈竞争中经营不善，遭到破产，这给他在精神上造成压抑，他对父亲的不幸遭遇十分同情，通过他也深刻地认识到了资本主义社会的吃人本质。如《肉桂商店》中的《鸟》和《蟑螂》以及《用漏斗计时器作招牌的疗养院》中的《父亲的最后一次逃走》这三个短篇，就充分地反映了他的这种认识和感情。这三个短篇的情节是连在一起的，表现手法十分独特，它们并不直接反映"父亲"由于经营不善而遭到破产的全过程，也不明确指出历史必然和人物命运的因果关系,而是写"父亲"由于个人的种种怪癖,无法适应环境，才导致悲惨的结局。作品穿插着许多荒诞的描写，成功地塑造了资本主义社会中小人物的异化形象，从中可以看到卡

夫卡的影响。

如在《鸟》中,舒尔茨写"父亲",对鸟有一种特殊的爱好,他平日大量搜集各种珍禽异鸟，养在家里。他还经常阅读禽学课本，对鸟进行认真研究。鸟的繁殖占用了家里许多地方，引起家人不满。他不得不搬到顶楼上的两间贮藏室里去住，这两间贮藏室也成了鸟的栖居地。每天早晨鸟的叫声响遍全屋，使大家不得安宁。他爱鸟入迷，难得下楼和家人见面。一天他下楼来，家里人发现他的身子变小了，双手变得和秃鹰的爪子一样。他见到家人后，摆着两只像翅膀一样的胳膊，发出一声声像鸟一样的鸣叫，于是家里人断定他也变得像一只鸟了。这是"父亲"的第一次变形。后来女仆阿德拉来到他的那间贮藏室，发现地板和桌子上全是鸟粪，臭气熏天，便把鸟全都赶了出去,从此"父亲"成了"一个失去王位和王国的流亡国王"。

"父亲"失去鸟的王国后,家里又遇到了蟑螂的袭击。大批蟑螂突然从墙壁和地板的裂缝里爬出来，发出一声声尖叫，一下子把他吓疯了。从此他连"行动都变了",好几天一个人躲在衣柜里和鸭绒被下面，查看他的皮肤和指甲的硬度，并且模仿蟑螂的爬行动作。家里人再也见不到他,因此断定他"正在变成一只蟑螂"。可是母亲却说他"出门去了，要去周游全世界，因为他现在担任的职务是商品推销员"。舒尔茨笔下主人公的变形和卡夫卡的格里高尔·萨姆沙的变形虽都象征着资本主义社会中人的异化，但两个主人公的人生经历不同：卡夫卡的格里高尔长年奔波在外，挣钱养家，当他变成甲虫后，家里人对他感到厌恶，他只有悄悄地死去，暴露了人际关系的冷漠,即使在一个家庭里也不例外。舒尔茨的"父亲",性情怪僻,意志薄弱,作为一个弱者,在资本主义的生存竞争中,不可避免地成了牺牲品。这一点，在《父亲的最后一次逃走》中看得更清楚:"父亲"由于买卖亏损,商店破产,不得不摘下招牌,由母亲一个人在店里做未经正式批准的买卖,出售剩下的货物。"父亲"多时不

再出现，家里人都以为他死了，“我和母亲后来在楼梯上发现了一个大蝎子，和他相象。”这说明“父亲”又一次变形了。作者便着意描写“父亲”变成蝎子后的各种细小动作，把蝎子称为“我的父亲”，字里行间透着无限的辛酸和悲哀：“我望着他沿着墙纸往上爬，出于本能的厌恶，不由打了个冷战。”“看到他拼命地摇动他那些腿，无可奈何地以他自己为中轴旋转，真叫人悲哀和可怜。”面对这个悲惨的结局，“我”真是无可奈何，只好责备“我”的母亲。可实际上，“我”心里也很明白，只有这种办法才能使“父亲”从绝望的处境中解脱出来，因为“命运已经无所不用其极地彻头彻尾地毁掉了他”。关于异化的描写，我们在韦特凯维奇的和贡布罗维奇的荒诞派戏剧中已经看到，但舒尔茨荒诞小说中塑造的悲剧性异化形象，更具震撼人心的艺术魅力。

第三章
第二次世界大战之后的文学

第一节　　概论

1945 年春，波兰人民经过整整五年半同法西斯德国艰苦卓绝的斗争，终于赢得了解放。新政府建立后，经过 1946 至 1949 年的“三年计划”恢复了战争造成的严重破坏。许多战时流亡国外的新老作家都怀着一颗炽热的爱国心回到了波兰，参加祖国的建设。各种文化和文学刊物如《复兴》、《打铁坊》、《普世周刊》和《创作》等相继出现，使文化界呈现出一派繁荣的景象。《复兴》周刊 1944 年创办于卢布林，战后初期发表了许多不同社会、政治观点的作品和评论，起了团结新老作家的积极作用。《打铁坊》周刊 1945 年创办于罗兹，是波兰工人党的机关刊物，由战后著名文学评论家斯泰凡·茹尔凯夫斯基主编。《创作》月刊创办于 1945 年，以发表作品为主，一直出版到今天，由著名文学评论家卡齐米日·维卡和著名作家雅罗斯瓦夫·伊瓦什凯维奇等担任主编。几十年来，它团结了一代又一代的作家，发表了很多不同风格和流派的文学作品，成为文学创作的权威刊物。《普世周刊》1945 年创办于克拉科夫，是波兰天主教的刊物。

战后初期，新的社会制度刚刚建立，新文学创作的性质和任务便首先成了作家和文学评论家关注的议题。1945 至 1949 年，由斯

泰凡·茹尔凯夫斯基发动、组织了一批作家和评论家就现实主义问题展开了讨论。持新观点的文学评论家杨·科特、斯泰凡·茹尔凯夫斯基、梅拉娜·凯尔钦斯卡和诗人亚当·瓦日克等首先在《打铁坊》上发表文章,提出他们对新文学的看法。他们认为,战后新文学应当继承波兰启蒙运动和批判现实主义文学传统,面对阶级斗争的现实,明确自己的政治立场,干预社会生活,促进社会的进步,因此他们反对形式主义,反对战前的先锋派和西方现代派文学。他们认为,战争刚结束,作家们对过去记忆犹新,感受很多,现在最迫切的是要把这一切都反映出来,无需虚构。另外一些文学评论家如阿尔杜尔·桑达乌埃尔、兹比格涅夫·宾科夫斯基、瓦茨瓦夫、库巴茨基和作家威廉·马赫(1917—1965)等则以《复兴》周刊和《创作》月刊为阵地,指出对现实主义应作广泛的理解。他们热衷于艺术形式的研究,认为战前先锋派文学应当包括在现实主义的范围之内。《普世周刊》的评论家们则主张各派自由发展,他们和《打铁坊》的评论家进行过长期的争论。

在战后初期的文学创作中,占主要地位的是反映战争和法西斯侵略罪行的小说和散文。不论老一辈作家还是崭露头角的青年作家,都曾有过法西斯占领时期的苦难经历,也最热衷于创作这方面的题材。青年作家耶日·安杰耶夫斯基、沃伊切赫·茹克罗夫斯基、卡齐米日·布兰迪斯和塔杜施·博罗夫斯基等人的作品影响很大,是战后初期文学创作中的主要成果。还有一些作家在描写战争和占领时期的同时,还多方面地摄取了广泛的题材,表现了不同的风格。如克·普鲁辛斯基(1907—1950)的《十三个故事》(1946)和《梅斯切德的马刀》(1948),主要反映波兰军人流亡西欧各国的生活经历;科·菲利波维奇(1913—1990)的《撕不破的风景画》(1947)写一些集中营囚犯在战争结束前的心理状态;阿·鲁德尼茨基(1912—1990)的短篇小说集《莎士比亚》(1948)和《逃出明亮的草地》(1949)揭露纳粹法西斯疯狂屠杀犹太人的的罪行;杨·多

布拉钦斯基(1910—1994)的《在倒塌的房子里》(1946)描写波兰少年先锋队在华沙起义时和纳粹法西斯英勇战斗的经过；斯·狄加特(1914—1978)的《波登湖》(1946)以纳粹法西斯在瑞士波登湖边设立的一个集中营为背景，写一个波兰囚犯想成为浪漫主义艺术家，企图逃出集中营去拯救沦亡的祖国，由于生性胆小，始终未能逃走，这部作品被认为构思新颖，曾经获得高度的评价。

和以上作品有关的是所谓“知识分子清算文学”，其中如布兰迪斯的《木马》(1946)和《两次大战之间》(1948—1951)、阿尔杜尔·桑达乌埃尔的《一个自由主义者之死》(1947)、斯·基谢列夫斯基(1911—1991)的《阴谋》(1949)、耶日·普特拉门特的《现实》(1947)、塔·布列札(1905—1970)的《耶利哥城墙》(1946)和耶日·安杰耶夫斯基的《灰烬与钻石》等,都有一定的代表性。这些作品具有鲜明的社会批判意识，首先把矛头指向20和30年代的波兰现实，揭露统治集团内部争权夺利的斗争，指出波兰1939年9月的失败正是由于他们执行一系列错误的内外政策的结果。占领时期的一些市民知识分子虽有爱国心，但由于害怕残酷的斗争，对反法西斯抵抗运动采取旁观的态度，表现了他们的软弱性。“清算文学”不仅批判过去，还反映人们如何在黑暗中寻找光明，怎样适应新的社会环境，揭示了波兰战后初期在新生政权建立过程中所面临的尖锐复杂的矛盾和斗争。当人们经历长期法西斯奴役的痛苦而获得解放后,总结过去的历史经验,面对现实,这就是‘清算文学’产生的背景。

这一时期的诗歌创作，除了老诗人莱奥波尔德·斯达夫和弗瓦迪斯瓦夫·布罗涅夫斯基依然保持着很高的创作热情外，著名诗人孔斯坦丁·高乌钦斯基、密奇斯瓦夫·雅斯特隆、切斯瓦夫·米沃什等都发表了许多优秀的诗篇，成为波兰战后第一代诗人的主要代表。在戏剧创作中，除了列昂·克鲁奇科夫斯基和耶日·沙尼亚夫斯基的戏剧获得了高度的评价外，斯·奥特维诺夫

斯基(1910—1976)的《复活节》(1946)、安·希维尔什钦斯卡(1909—　)的《长街上的枪声》(1947)、万·卡尔切夫斯卡(1913—　)的《土地在控诉》(1945)和塔·霍乌伊(1916—1985)的《奥斯维辛近旁的房子》(1948)等，都是反映战争和占领时期的佳作。耶日·扎维伊斯基是一位天主教剧作家，早在战前就开始创作，他的作品题材广泛，在波兰国内外有很大影响。

这一时期侨居国外的波兰作家中，除作家贡布罗维奇、诗人莱洪、维耶任斯基之外,还有梅·万科维奇(1892—1974)、泰·帕尔尼茨基(1908—1988)等，他们的散文和小说有的反映纳粹法西斯灭亡之后德国人在思想上发生的变化，有的写历史题材，有的转向作家的童年生活，它们是战后初期文学的重要组成部分。

40年代末，波兰国内政局发生变化。1948年11月,波兰工人党的总书记哥穆尔卡因所谓”右倾民族主义错误”被解除职务，逮捕入狱,12月工人党和波兰社会党合并成波兰统一工人党。从1950年开始执行苏联模式的建设社会主义的六年计划，同时加强了对文艺界的控制。波兰文学家协会(即作家协会)于1949年1月在什切青召开作家代表大会，在波兰党政领导的授意下，文化和艺术部副部长弗沃齐米什·索科尔斯基和波兰统一工人党文化部部长兼《打铁坊》周刊主编斯泰凡·茹尔凯夫斯基参加大会。他们在大会的报告中，首次向作家提出社会主义现实主义创作方法乃是文学创作的基本原则，要求作家以马克思主义观点批判资产阶级文艺思想，在创作中及时反映现实中的阶级矛盾，揭露敌人的破坏活动，歌颂战后的社会主义建设，把自己的创作和祖国人民走向共产主义的前景联系起来，担负起教育人民的使命。1950年6月,作家协会又召开第五次代表大会，会上提出“要使波兰作家协会成为一个从事思想教育工作的团体和思想战线的前哨，它的首要任务是指导它的会员的创作”。通过这两次大会，有关方面不仅对社会主义现实主义的性质和任务作了清楚的说明，而且将波兰作家协

会确定为宣传和促使作家运用这种方法进行创作的组织机构。此后，评论界为了宣传社会主义现实主义，还出版了一系列理论专著和论文集，如索科尔斯基的《为社会主义而斗争的艺术》(1950)、茹尔凯夫斯基的《关于现实主义的争论》(1951)和《波兰文学研究、成绩、状况和需要》(1951)、雷·马杜谢夫斯基的《转变时期的文学》(1951)、耶日·安杰耶夫斯基的《党和作家的创作》和耶日·普特拉门特的《在文学战线上》(1953)等。《打铁坊》和《复兴》这两个刊物合并成《新文化》周刊，成为作家协会的机关刊物。作家协会通过《新文化》等宣传媒介，一方面大力宣传社会主义现实主义创作方法，另一方面对战后一些政治倾向性表现得不很明确的作品进行批评，认为它们不符合波兰社会主义建设的需要；同时也对战前的先锋派和荒诞派文学以及西方现代派文学进行批判，禁止这类作品出版。有的评论甚至把一切没有按照社会主义现实主义原则的创作都看成是“离经叛道”，而对社会主义现实主义的理解也显得愈来愈狭隘，愈来愈政治化。最后甚至认为只有反映劳动生产、保卫社会主义祖国和波苏友好等题材的作品，特别是以歌颂斯大林的作品最为重要。总的来说，社会主义现实主义的创作方法从一开始就是波兰党政领导照搬苏联的产物，是以行政命令的方式加给波兰作家的。

社会主义现实主义作为一种创作方法虽然在这两次大会上才被提出来，实际上这个概念早在30年代就在波兰出现了。苏联作家协会于1934年召开作家代表大会，日丹诺夫在会上的讲话发表后，波兰一些左派作家当时受到这次大会的影响，在他们的刊物上对这个概念作过介绍和说明，这是波兰首次对这种创作方法的表态。战后初期关于现实主义问题的讨论，虽然没有提出社会主义现实主义创作方法，但茹尔凯夫斯基等人提出的关于新文学要“明确自己的政治立场”、“面对阶级斗争的现实”的观点实际上也包括在后来作协两次代表大会上提出的社会主义现实主义创作原则之

内。到 1948 年，社会主义现实主义这个名词在报刊上就公开出现了。与此同时，在文学创作中也出现了为社会主义而奋斗的革命文学作品，例如，卢奇杨·鲁德尼茨基(1882—1968)的小说《旧的和新的》(1948)就很有代表性。作者是一个出身于农村手工业者的革命者，他的小说描写他本人如何从一个农民成长为一个波兰社会党和波兰王国及立陶宛社会民主党党员、一个无产阶级革命活动家的过程。小说写的虽然是过去，但它和以上两次大会提出的社会主义现实主义创作原则有密切的联系，曾被认为是波兰社会主义现实主义的作品而受到重视。所以这个原则在以上两次大会上的提出，无论在理论上还是在创作中都是有所准备的，只不过这一次是波兰党政部门看到时机已经成熟，以行政命令的方式向作家们提出来罢了。

两次作协大会召开后，由于有关方面的极力推动，在 50 年代初便产生了一大批以波兰社会主义建设和国内外阶级斗争为题材的小说，其中写工业生产的有杨·维尔切克(1916—)的《十六号生产》(1949)、波·哈梅尔(1911—1974)的《以普列夫为例》(1950)、塔·孔维茨基的《在建筑工地上》(1950)、阿·希·雷尔斯基(1928—1983)的《煤》(1950)、马·布兰迪斯(1912—)的《故事的开头》(1951)、阿·雅茨凯维奇(1915—)的《盘尼西林》(1951)、沃·茹克罗夫斯基的《聪明的草药》(1951)和安·布朗(1923—)的《近东号》(1952)等。写农村生产和合作化的有维·扎莱夫斯基(1921—)的《拖拉机夺来了春天》(1950)、玛·雅罗霍夫斯卡(1918—1975)的《水杨梅树叶》(1950)、列·巴尔泰尔斯基(1920—)的《河那边的人们》(1951)和艾·尼久尔斯基(1925—)的《炎热的日子》(1951)等。这些作品反映了工农大众在社会主义建设中所表现的热情，但它们离不开一个固定的公式：生产积极分子提出合理化建议，工人群众忘我的劳动，阶级敌人的破坏，少数人消极怠工，给生产造成了损失，最后在党组织的领导下，全体职工团结起来，揭

露敌人的阴谋,惩罚消极怠工,生产又上去了。写农村题材的总是围绕着农民参加合作化的小圈子。因此这些作品的情节几乎千篇一律，正面人物总是那些生产积极分子和党的领导，反面人物也总是那些外国的间谍和国内的破坏分子，正反两种人物黑白分明，没有鲜明的个性和复杂的心理，他们的活动也规定在那么一个始终不变的范围内。由于情节描写和人物刻画上的公式化和简单化，这些作品一般都没有深入到现实生活中去，有的对现实的描写甚至不真实,它们受到许多作家和评论家的指责,被称为"生产文学"。

除小说作品外,50 年代初在诗歌和戏剧创作中也出现了公式化和概念化的倾向。诗人维·沃罗希尔斯基(1927—1996)是一个社会主义现实主义口号的积极宣传者，也是"形式主义"文学的狂热批判者。他发表的诗集《没有死亡》(1951)、《和平第一线》(1951)和长诗《卢德维克·瓦林斯基》(1951)等虽然不乏政治热情，但有的也带有标语口号式的倾向。在戏剧创作中，由于公式化的影响,也出现了生产戏剧,如万·茹尔凯夫斯卡(1912—1989)的《晋升》、克·格鲁什琴斯基的《好人》(1951)、莱·雷巴尔斯基的《在造船厂》、雅·瓦尔明斯基的《胜利》(1950)和塔·沃姆尼茨基的《莠草与小麦》(1951)等,这些作品犯了和"生产小说"一样的毛病,不受读者的欢迎,很快就被人遗忘。

社会主义现实主义创作方法的宣传因为是自上而下的，在作家中没有广泛基础，也没能够维持多久。首先在刊物方面，除了作为这种方法的主要宣传阵地的《新文化》外,1952 年在克拉科夫和华沙又出现了另外两个文化刊物,即《文学生活》和《文化评论》。评论家卢·弗拉辛从《文学生活》第一期开始,就连续发表文章,指出"生产文学"的公式化和概念化。《文化评论》也表现了对文学和艺术多方面的理解，并且提出要在群众中普及波兰各种形式的民族文化，它在读者中的影响越来越大，打破了社会主义现实主义一统天下的局面。1953 年 3 月斯大林逝世后，波兰文艺界开始对波兰

统一工人党的文化政策提出了批评，指出给作家硬性规定某种创作原则只会扼杀作家的个性和才能。社会主义现实主义的创作方法提出来后，一部分作家依然继续清算文学的创作，有的作家既写生产文学又热衷清算文学，如塔·布列札的小说《天和地》、普特拉门特的《九月》(1952)和茹克罗夫斯基的《失败的日子》(1952)等，揭露了战前萨纳齐亚统治下的社会黑暗，指出了九月失败的原因。博·切什科的《一代人》(1951）歌颂了波兰工人党领导的人民近卫军战士在反法西斯战争中表现的机智和勇敢。内维尔莱的小说《纤维工厂回忆录》(1952)以共产党人 30 年代的战斗生活为题材，摆脱了公式化和概念化的倾向，成功地塑造了革命者的形象，受到了评论界的好评。

1954 年 3 月，波兰统一工人党召开第二次代表大会，有关领导在关于当前文艺问题的发言中，开始承认过去用行政命令的方式指挥文艺创作的错误。同年 6 月，作协召开第六次作家代表大会，一部分作家在会上指出，不能把文学的教育作用理解为单纯的政治宣传,要提倡独立思考,要讲真话,不怕揭露矛盾。有的作家还重申了苏联作家爱伦堡提出的解冻文学，认为波兰现代文学创作也需要“解冻”。作协领导克鲁奇科夫斯基和布兰迪斯在总结前一阶段情况的报告中，虽然肯定社会主义现实主义的创作原则，但他们号召作家扩大创作题材，对各种文化现象进行自由讨论，同时也指出一切非马克思主义的言论和创作不应受到压制。 1955 年,一些报刊对文学问题又组织了广泛的讨论。在讨论中，不少作家开始对社会主义现实主义创作方法表示否定态度，其中包括一些过去积极宣传这种创作方法的作家和评论家。他们一致认为，应当肯定各种不同创作方法的作品的地位，对波兰和世界上古今一切有审美价值的艺术成果都不能一笔抹杀，这样便开辟了一条自由创作的道路，产生了一批观点新颖的作品。其中除了我们在第二章中已经提到的玛丽亚·东布罗夫斯卡的小说《乡村婚礼》之外,斯·斯

塔文斯基(1921—)的小说《下水道》(1955)不仅是最早反映1944年华沙起义的作品之一，而且它对国家军首先提出了正确的看法，认为他们在占领时期坚持反法西斯战斗，作出了牺牲，功不可没。小说描写一部分国家军和波兰人民军在起义失败后，从华沙老城下水道中一同撤走，途中克服了艰难险阻，但最后全都落入在道口等着他们的法西斯匪徒之手。这说明在国难当头的时候，这两股政见不同的力量可以团结起来，共御外敌，并且为此作出牺牲。布兰迪斯的小说集《现代回忆录》(1954—1955)也接触了现实中的政治题材,如收在其中的《罗马旅店》这一篇,写一个作家在战前写了一本献给一个萨拉奇亚政府官员的书，因怕他所在工作单位的领导发现，进行审查，便偷偷地跑到图书馆里，企图撕下这本书中献词的那一页，结果被发现和逮捕。作者意在指出这是40年代末和50年代初不正常的政治生活之故。

在诗歌创作中,亚·瓦日克的《给成年人的长诗》和《批评给成年人的长诗》(1955)、维·沃罗希尔斯基的《谈话》(1955)和密·雅斯特隆的《热灰烬》(1956)因为接触到现实中一些尖锐的问题而引人注目。这些诗人有的本来是社会主义现实主义创作方法最积极的宣传者，可是现在，他们反过来认定当局制定的政策对所有的人都抱怀疑和仇视的态度，要造成恐怖的局面，消灭一切不满的因素。尤其是在《给成年人的长诗》中,作者对这些政策及其后果进行了尖锐的讽刺，在文艺界和思想界引起了很大的震动。

这一时期发表的戏剧作品中有历史剧也有现实题材的剧作。前者大都以波兰著名历史人物的生平和事业为题材，重要的如阿·马利谢夫斯基(1901—1978)的诗剧《通往黑森林的路》(1953)写文艺复兴时期诗人杨·科哈诺夫斯基晚年如何脱离宫廷的政治斗争，走向农村美好的大自然。卢·密·莫尔斯丁(1896—1966)的剧本《波兰人不是鹅》取材于文艺复兴时期另一位诗人米科瓦伊·雷伊(1505—1569)的生平，通过对主人公在农村辛勤

劳动生活的描写，反映他的人文主义思想。卡·科尔内尔(1907—)的《袭击》(1952)描写波兰17世纪爱国将领斯泰凡·恰尔涅茨基反对异族侵略的战斗一生。罗·布兰德斯塔泰尔(1906—1987)的《自由的标志》(1953)写波兰18世纪末爱国将领尤·苏乌科夫斯基跟随拿破仑战斗的一段经过，阐明波兰民族解放运动和拿破仑的关系。哈·阿乌德尔斯卡(1904—)的《逃亡者》(1952)描写18世纪波兰农民反抗地主压迫的斗争。安·希维尔什钦斯卡的《对着墙壁呼唤》(1951)写无产阶级革命领袖卢德维克·瓦林斯基被捕之后，工人运动如何加强团结，坚持罢工斗争。在现实题材的作品中，除了我们已提到的列昂·克鲁奇科夫斯基的戏剧外，耶·卢托夫斯基(1923—1985)的剧本《急诊值班》(1955)接触了国家军的题材，引起了社会的注目。主人公奥辛斯基是个医生，战时参加过国家军，战后被指控伙同盗贼搞破坏，在监狱里关了两年。出狱后他在一家医院工作，他医术高超，工作认真负责，但依然被人歧视。有一次，一位党的高级干部患了重病，要来他所在的医院接受手术治疗，县里在让不让他给病人动手术的问题上产生了不同意见。奥辛斯基由于长期以来在精神上受到了很大的打击，最后对一切都灰心丧气。剧本没有对任何部门或者个人进行谴责，但指出在波兰社会主义建设中，应当团结一切可以团结的人，不应当以出身作为用人标准。

1956年，在波兰政治生活和文学生活中，发生了根本的变化。6月首先发生了震惊国内外的波兹南事件，7月，波兰统一工人党召开第八届中央全会，将一年前获释的哥穆尔卡重新选为中央第一书记，哥穆尔卡在会上的报告中，提出实行“深刻的社会主义民主化”的口号，决心摆脱苏联控制，走“社会主义的波兰道路”，在全国范围内形成了新的政治局面。波兰作协面对这个形势，于11月召开第七次代表大会，讨论如何维护作家的言论和创作自由，与会代表对政府部门的书刊检查制度表示不满。有的作家认为前一阶

段的文学创作一味粉饰太平，把现实变成神话，但克鲁奇科夫斯基和普特拉门特等作协领导认为，对 1946 至 1956 这 10 年的社会主义文学成就不应全盘否定。全国各地对波兰政治、经济、文化和文学等方面的问题也在进行热烈的讨论。过去一直被看成是资产阶级颓废派而受到批判的西方现代派文学和波兰战前现代派文学得到了肯定的评价。波兰统一工人党前一时期否定现代派文学的文化政策受到指责。此后，欧美各现代派的代表作家如卡夫卡、萨特、加缪、海明威、福克纳、贝克特、艾略特、尤内斯库等人的作品，以及波兰战前的荒诞派和至今侨居国外的一些作家如韦特凯维奇、贡布罗维奇、舒尔茨、莱洪和维耶任斯基等人的作品，很快得到了翻译和出版。

在文学创作中又出现了清算文学，但是这次清算文学和 40 年代的清算文学有所不同，它针对的是战后的现实。实际上，这种清算从瓦日克的《给成年人的长诗》就已经开始，1956 年以后，这类作品就大量出现了，其中主要的有塔・孔维茨基的小说《被围困的城市》（1956）、阿・希・雷尔斯基的《萨尔加斯大海》（1956）、安杰耶夫斯基的《黑暗笼罩着大地》（1957）和《天堂大门》（1959）、布兰迪斯的《红小帽》（1956）和《克鲁尔兄弟的母亲》（1957）、布兰德斯塔泰尔的《沉默》（1957）以及安・布朗的《铺砖的地狱》（1957）等。这些作品或者直接揭露社会阴暗面，或者以历史的比喻影射现实，把过去的政体描写成个人迷信的专制政体，指出它不仅压制人们的独立思考和作家的创作自由，而且对一切正直的人们进行迫害，给他们的身心都带来了痛苦。

另外一大批年轻的作家，如马・赫瓦斯科（1934—1969）、弗・莱・泰尔莱茨基（1933—　）、艾・卡巴茨（1930—　）、莫・科托夫斯卡（1942—　）、亚・明科夫斯基（1933—　）、马・莱阿（1935—　）、马・诺瓦科夫斯基（1935—　）、伊・伊列登斯基（1939—1985）等，都是战后成长起来的作家，1956 年以后开始写作。他们

一开始就遇到对波兰前一阶段进行清算的问题。在这种情况下，便把创作的重点放在揭露社会黑暗面或者不满意的社会现象上。在这些作家中，最引人注目的是马·赫瓦斯科和马·诺瓦科夫斯基。赫瓦斯科的短篇小说集《登云第一步》(1956)讽刺了社会主义建设中欺骗性的宣传，揭露了有人长期失业，无家可归，靠行乞度日的现象。在官僚主义的统治下，工人从早到黑辛勤劳动，到头来却一无所获。诺瓦科夫斯基的小说写一个由流氓、小偷、醉鬼和妓女主宰的黑社会，他们反对一切文明社会的法律和规章，肆无忌惮地进行犯罪活动。在这些作家的眼里，这个解放了的社会依然是一个存在着贫穷和压迫、堕落和犯罪的社会。这类作品曾经引起很大的争论，有的作家和评论家指责它们错误地否定了现实中的一切，宣扬虚无主义；有的则声称它们最真实地反映了现实状况。尤其是对赫瓦斯科的作品，1958年1月，一些著名作家甚至组成评审委员会，决定给他的作品授奖。但此时他的作品已被禁止出版，他本人已去了国外，并在巴黎的波兰侨民刊物《文化》上继续发表揭露波兰现实黑暗的作品。

由于清算文学的不断发展，使越来越多的作家对前一阶段社会主义建设采取了全盘否定的态度，知识分子中出现了反社会主义思潮，这引起了波兰党政领导的不满。哥穆尔卡认为，党的八中全会提出的社会主义建设路线现在遭到两方面的攻击，一方面是教条主义和保守主义,另一方面是“修正主义和取消主义”。后者诋毁马克思列宁主义的基本原则，煽动波兰脱离社会主义道路。这方面最具代表性的是波兰大学生联合会的《直言》周刊。当时任《新文化》周刊主编的诗人维·沃罗希尔斯基在《直言》上发表文章,提出马克思主义思想存在危机的观点，因而受到批判，被撤掉了主编职务,由斯泰凡·茹尔凯夫斯基接替他任《新文化》主编。《直言》则因为“反对实施党的机关所通过的决议……散布对社会主义建设的不信任”,于1957年10月被党中央下令停刊。周刊被关闭后，引起

了华沙大学生大规模的示威和抗议，甚至和军警发生冲突。1958年4月，有关部门根据党中央的意旨，规定那些“对斯大林时期进行了过分的、片面的清算”的作品要限制出版或重版。这一规定不仅没有解决或缓和作家和当局之间的矛盾，而且使矛盾更加尖锐了。同年12月，作协召开第九次代表大会，许多作家表示反对政府部门的书刊检查制度，要求言论和创作自由，把前一阶段在社会主义现实主义原则指导下创作的一些文学作品说成是“行政机关需要的宫廷文学”而加以嘲讽。不久党中央书记处又作出关于波兰作协情况问题的决议，谴责一部分作家“宣扬反社会主义的反动观点”，“支持各种集团的资产阶级知识分子和政治团体进行反波兰的活动”。后来根据党中央的意旨，让比较顺从于领导的著名作家雅罗斯瓦夫·伊瓦什凯维奇接替1956年以后持反对派立场的老诗人安东尼·斯沃尼姆斯基的作协主席的职务。

实际上，50年代末和60年代初，除了清算文学外，大部分反映当时政治局面的作品只有一个主题，就是个人和集体的对立，个人必须彻底摆脱集体的控制，才能得到充分的自由，一些作家包括清算文学的作家都普遍对萨特的存在主义哲学和文学思想产生了兴趣，他们对存在主义的理解和对祖国人民抱有责任感的克鲁奇科夫斯基的理解是不同的，因为他们要借用这种哲学批判波兰战后的现实，认为在波兰战后这个以集体为中心的社会环境中得不到自由，实际上，他们要的是创作清算文学和揭露社会黑暗面的文学的自由。哥穆尔卡于1963年7月4日在统一工人党十三中全会的总结报告中说“：近年来，干预生活、热情奔放地反映我国现实的作品太少了，描写为我国经济的发展而斗争，描写工人阶级、知识分子、农民、妇女和青年的忘我劳动的作品太少了。”某些作家彻底抛弃了马克思主义，开始在存在主义外衣的掩饰下宣扬虚无主义的思想和道德。”有些‘清算文学’的作者们全盘否定50年代的文学，带着讽刺的口吻称它为‘甜菜文学’，对于这一时期的电影的

看法也是这样。这种评价是片面的，极不正确的，它一方面使许多作家遭受委屈，另一方面也促使作家回避现实题材，逃避现实生活。“我们不需要狭隘生产性的公式化的文学艺术，但是我们也反对在艺术作品中忽视对于人的劳动的描写。我们需要的是反映劳动的真正的美、真正的伟大，是反映人与人之间的关系和与社会活动、与劳动有联系的道德冲突。”1963 年，党政部门为了控制舆论的导向，将《新文化》和《文化评论》两个周刊合并为一个《文化》周刊。翌年 3 月 14 日，持反对派观点的东布罗夫斯卡和斯沃尼姆斯基等 34 位作家和评论家联名上书党中央，要求言论和批评的自由，认为加强书刊检查不利于民族文化的繁荣和发展。这封信很快就被“自由欧洲”和西方其他新闻媒介播放。哥穆尔卡认为这是有人蓄意向西方敌对势力提供一份给波兰人民抹黑的材料，使西方敌对势力有机会干涉波兰内政。因此也组织写了一份由一些人签名的抗议书，这份抗议书后来又遭到东布罗夫斯卡的指责。政府部门和持不同政见的作家之间的矛盾变得更加尖锐，越来越多的作家和西方各国的报刊进行联系，在国外发表言论，出版在国内出版不了的书籍。

哥穆尔卡任党的第一书记后，执行波兰社会主义建设的第一个五年计划，探索“社会主义的波兰道路”，取得了丰硕的成果，但后来在苏联大国沙文主义的压力下，他退却了。在国内外政策的制定上重蹈苏联的模式，放弃了独立自主，在第二和第三个五年计划的执行中，单纯发展重工业而忽视轻工业和农业生产，造成消费市场供应不足，人民生活水平下降，引发了群众的不满和反对苏联控制的情绪。实际上，这种情绪早在 40 年代末波兰开始照搬苏联社会主义建设模式和向作家提出社会主义现实主义创作方法的时候就已经产生，不过现在表现得更加强烈。1968 年 1 月，华沙民族剧院上演密茨凯维奇的反俄诗剧《先人祭》，引起了轰动。在演出的过程中，演员朗诵激烈的反俄台词，台下观众也跟着朗诵。苏联驻波

兰大使看后，把这说成是“反苏的低劣表演”。哥穆尔卡下令禁演。3 月初，作协华沙分会对此提出了抗议，一些大学生举行示威游行。事件发生之后，波兰党政领导没有采取有力措施克服经济困难，缓和群众越来越强烈的不满情绪，由于长期以来执行苏联的经济管理体制，已难以改变已经形成的现状。1970 年 12 月,政府作出提高食品价格的决定，格但斯克等一些城市工人罢工，举行群众性的示威游行，游行群众和警察发生冲突，造成了流血事件，这是继波兹南事件后波兰战后发生的第二次政治危机。波兰党于 12 月 20 日举行五届七中全会，哥穆尔卡在会上辞去第一书记职务，从而结束了他 14 年的当政。

在 1956 年至 60 年代末的波兰文坛上,除了清算文学外,还有许多新老作家在反映历史和现实生活方面创作了大量作品。这些作品题材广泛，不少具有很高的思想艺术价值，成为波兰当代文学的丰硕成果。

在小说创作中,1956 年后有成就的首推雅·伊瓦什凯维奇。他在 1956 至 1962 年创作的长篇小说《名望和光荣》是他的代表作，也是战后波兰现实主义文学最著名的代表作。罗·布拉特内的长篇小说《科仑布们,即 20 岁的一代》(1957)写国家军在法西斯占领时期的斗争和战后的遭遇，是战后这类题材最优秀的作品。普特拉门特也出版了一系列政治题材的作品，如《前妻之子》(1963)和《博乌登》(1969)等,揭露波兰政治生活中的弊端,但他是从维护社会主义国家法制的立场出发的。沃·茹克罗夫斯基的小说《石板》(1966)反映 1956 年匈牙利事件的经过。斯·莱姆是波兰战后科学幻想小说的代表作家，他的小说善于把宇宙奥秘的探讨和人们的思想、心理、道德以及人类社会的安危联系起来,同时告诉人们:人类在科学领域中，总是不断地探索、发现和创造，努力认识自己不曾认识的东西，但是随着科学技术的进步，人类也越来越受到它的威胁。尤·斯特雷伊科夫斯基（1905—1996）的小说《黑玫瑰》

（1962）描写波兰共产党人30年代在利沃夫的斗争生活，他的其他作品主要反映犹太人的命运。斯·狄加特的小说《旅行》（1958）企图说明一个道理：宿愿和它的不能实现之间的矛盾在一个人身上是永远存在的，每个企图实现个人宿愿的尝试都会遭到失败。

农村题材的小说中，尤·卡瓦列茨（1916— ）的《在太阳里》（1963）、《跳舞的雄鹰》（1964）和《召唤》（1968）描写波兰城市建设和工业的发展破坏了生态环境，使农民在思想上感到压抑，年轻的一代则宁愿舍弃土地,去城里找工作。塔·诺瓦克（1930—1991）的《这样一个盛大的婚礼》（1960）、《你将成为国王,还是成为刽子手》（1968）、《半个童话》（1970）和《魔鬼》（1971）等,主要描写农村的风俗习惯和宗教信仰，反映新时代的农民在思想上的深刻变化。

这一时期描写战争、法西斯占领时期和革命的作品也为数不少。塔·霍乌伊的《我们世界的末日》（1958）描写奥斯维辛集中营中残酷地焚烧犹太人和囚徒们的反抗。《天堂》（1972）揭露希特勒匪徒罪恶的杀人实验。《玫瑰和被焚烧的森林》（1973）描写卢德维克·瓦林斯基最后几天的监狱生活，他回忆过去从事革命工作的岁月，思念他的友人和同志。科·菲利波维奇的小说《尼茨克先生的果园》（1965）、《人心里装的是什么？》（1971）和《我们的敌手之死》（1972）等，反映集中营囚徒的各种感受，揭露那些至今逍遥法外的希特勒刽子手们的罪恶心理。尤·亨（1923— ）的《四月》（1960）写波兰第一军参加攻克柏林战斗的经过。杨·尤·什切潘斯基（1919— ）的《波兰之秋》（1955）、《皮鞋》（1956）和《蝴蝶》（1962）等反映了1939年9月波兰军队和法西斯侵略者的艰苦战斗及占领时期游击队进行抵抗运动的情况。海·阿乌德尔斯卡的《鸟道》（1973）和《晴和的夏天》（1974）写战争时期旅居苏联的波兰农民参加在苏联组建的波兰军队，和红军并肩作战，返回波兰的艰苦旅程。

这一时期的历史小说创作也获得了丰收。泰·帕尔尼茨基的

作品主要描写古代地中海沿岸和近东国家同古罗马的文化交流和它们之间的相互影响。弗·莱·泰尔莱茨基的小说《阴谋》(1966)、《一只鸟的两个脑袋》(1970)和《从沙俄的村庄里回来》(1973)都取材于波兰19世纪下半叶的民族解放运动，侧重于人物的心理描写。保·雅谢尼扎(1909—1970)的小说取材于波兰古代历史，描写历代封建王朝和政治制度的变换，各集团之间的利害冲突，社会改革和文化的发展。安·库希涅维奇(1904—1993)的历史小说大都以20世纪初奥匈帝国以及它统治下的波兰奥地利占领区加里西亚的社会为背景,但小说《第三王国》(1975)写的是前西德的一场政治斗争，一个共产党员受到过法西斯的迫害，战后却为德国战犯辩护，因而遭到年轻一代的指责。马·布兰迪斯的小说《人所不知的波尼亚托夫斯基公爵》(1960)、《被寄予最大希望的军官们》(1964)等再现了许多在波兰民族解放斗争中建立了伟大功绩的历史人物的形象。阿·克拉夫楚克(1922—　)写过许多古罗马皇帝的传记,如《恺撒》(1962)、《奥古斯都大帝》(1964)和《尼禄》(1965)等。玛丽亚·昆采维乔娃的小说《林区管理员》(1957)力图说明现代人的爱国思想是在1863年一月起义的爱国主义思想精神的影响下形成的。她的另一部小说《揽林》(1961)写战争时期的儿童心理。斯·杰林斯基(1917—1995)是一位讽刺小说作家，他的小说《旧马刀》(1957)讽刺了军队里不合理的等级制度，短篇小说集《万花筒》(1955)、《斜眼人的船》(1959)、《长毛腿》(1962)和幻想小说《火山喷气下的梦》(1969)等，采用了幽默逗趣或者荒诞的描写手法，讽刺社会中的愚昧和不道德的行为，类似西方现代文学中的黑色幽默。

这一时期，由于西方现代文学思潮和流派的影响，许多作家在小说以至散文创作的思想和形式上都作了新的探索。在他们的作品中可以看到西方现代派文学的直接影响。有的作家独辟蹊径，其作品无论在思想或形式上都形成了具有波兰特色的现代派小说。

前者的代表性作品有塔杜施·孔维茨基的《当代圆梦书》（1963）、塔·布列札的长篇小说《机关》（1960）和《天堂大门》（1960）等。《当代圆梦书》在故事情节的叙说中，采取随意变幻时空的手法，颇有新意，曾经受到评论界的高度评价。《机关》和《天堂大门》反映了存在主义思想。《机关》的主题甚至和卡夫卡的《城堡》有相似之处，小说主人公是一个年轻的历史学家，父亲因为和波兰某教区主教政见不和，被剥夺了担任宗教律师的权利。因此他来到罗马教廷，为父申辩。虽然得到了他父亲的一个担任罗马外交官的朋友的帮助，得以出入罗马教廷，但他从此陷入教廷层出不穷的机关迷宫，受尽了愚弄和欺骗，结果一无所获。作者把教廷象征为一个官僚主义机构，一切政治派别的矛盾都得不到解决，人们在那里找不到真理，也无法伸张正义。

这一时期兴起的波兰现代派小说的主要特点表现在结构形式上开始突破传统叙事方式，将故事情节的描写和随笔、报告文学、特写、报道甚至政论等散文形式混凑在一起，形成一种包括多种散文形式的作品，评论家称之为"反小说"。在"反小说"中，作者一会儿写一大段故事，一会儿又穿插着许多和这些故事毫无联系的他个人的人生哲理，这些故事也往往十分简单、零散甚至有头无尾，作者认为采取这种形式便于直接和读者交流思想。如威·马赫的《黑海滨的群山》（1961）就是典型的一例。这部小说以日记体写成，说的是亚力山大和巴扎利这两个身份不明的人和几个同伴在一个陌生和僻静的地方散步，亚力山大对同伴说人与人要相亲相爱。巴扎利却认为人是一种惯于互相争斗和仇杀的动物，他在战争时期杀害了亚力山大的情人，但善心的亚力山大没有记恨于他。小说的特殊结构表现在作者在一些章节中干脆脱离故事情节，以叙事者和主人公对话的方式，发表他对当代文学、社会和人的看法。他认为人们所说的理性主义文学和非理性文学都有弊端：前者对现实的反映过于简单和肤浅，而且有公式化的弊病，后者内容艰深，读

者难以理解，因此要探索一种新的散文形式。散文是反映生活的，由于生活中的各种现象纷纭复杂，不合逻辑，所以散文作品在描写故事情节时也可以将时空颠倒过来，使之不合逻辑，这才反映了生活的真实面貌。作者提出的这种观点并不新鲜，因为他说的这些情况在西方现代派小说中早已普遍存在。可是他在小说中所建构的形式对于波兰战后现代派文学的发展来说，却是很重要的。首先，在"反小说"中，除了《黑海滨的群山》之外，还有阿·鲁德尼茨基的《这些年的一面镜子》（1956）和《蓝色的卡片》（1956—1963）等，但《黑海滨的群山》是最有代表性的。再者，"反小说"的出现，说明作家在探索小说创作形式的过程中，开始淡化小说的故事情节，使之逐渐转化为随笔、特写、政论和回忆录等散文形式，以直接表达他们对生活的理解和对现实的看法。因此这一时期，除了"反小说"外，还有像卡·布兰迪斯的《致Z夫人的信》（1959）、《王牌》（1965）和《市场》（1968）等，都是一些在小说中具有更多散文成分的作品。

这一时期的诗歌创作题材丰富，风格各异，成果不少。战前先锋派的老诗人斯坦尼斯瓦夫·卡塔克依然保持很高的创作热情，他的诗歌主要描写农村生产劳动和大自然风光，常将现实和梦幻混在一起，富于神话色彩。但这时期影响最大的是从1956年起，靠《当代》杂志登上诗坛的一批青年诗人，称之为"当代派"，后来人们又将这一年开始创作的所有诗人都称为当代派或者1956年一代的诗人。这些诗人虽然都在同一时期开始发表作品，但他们的人生观、价值观和审美观是不同的，有的甚至大相径庭。其中最著名的是女诗人维斯瓦娃·希姆博尔斯卡。早在50年代初她就开始发表诗集，1956年以后主要写哲理诗，通过对宇宙世界和人类社会从古到今全方位的考察，揭示大自然和社会的发展规律，对落后现象进行尖锐的讽刺。另一部分诗人从一开始就表现出叛逆精神，要求反映社会生活中迄今诗歌没有反映或者不敢反映的问题，有的诗

人甚至一味描写社会中的丑恶现象,形成了所谓‘丑陋派”。有的诗人努力探索和创新，形成了自己独特的风格，另一部分诗人则仍以传统的表现手法，反映不同的生活题材。

在丑陋派诗人中，最著名的代表是斯·格罗霍维亚克。他的作品描写一个肮脏丑恶的世界，富于强烈的讽刺意味，他认为人世间并不存在美好的东西。米·比亚沃谢夫斯基也是一位丑陋派和先锋派诗人，他的诗歌主要反映城郊穷苦人的生活状况，把注意力集中在一些破旧物品和乞丐生活的描写上。兹·赫尔贝特的诗歌常常借用古希腊罗马的神话和历史典故，解释和回答当今的社会问题,被称为新古典派诗人。雅·马·雷姆凯维奇(1935—)也是一位新古典派诗人和诗学理论家。他认为现代文化是对古代文化的继承和发展，现代诗歌应当有意识地继承古典诗歌的艺术风格，他的作品大都承袭中世纪和文艺复兴时期诗歌的艺术形式。其他影响较大的当代派诗人还有耶·哈拉塞姆维奇、波·奥若格(1913—1991)、爱·布雷尔和博·德罗兹多夫斯基(1931—)等。哈拉塞姆维奇的诗歌大都取材于民间故事，富于想象，描写农村的自然美景。布雷尔对19世纪浪漫主义诗歌热衷于歌颂失败和牺牲进行了讽刺，认为评价历史事件要有清醒的头脑，要从实际出发。德罗兹多夫斯基写过许多革命和爱国主义题材的诗歌，表现了他热爱祖国的思想情怀。

在戏剧创作中，由于西方50年代初荒诞派戏剧的影响，这一时期又出现了以斯·姆罗热克和塔·鲁热维奇为代表的荒诞派戏剧。波兰战后荒诞派戏剧继承了战前韦特凯维奇和贡布罗维奇的荒诞派戏剧的艺术传统，但它们产生于一个新的社会环境，又开拓了一系列新的主题，运用了许多新的手法。有的作品通过展示荒诞可笑的喜剧场面，对社会中的虚伪、谬误、自相矛盾和因循守旧的现象作了无情的讽刺，有的剧作为了沟通演员和观众的思想感情，使观众更加接近演员，甚至让观众和演员一起参与戏剧的演出。总

的说来,波兰 20 世纪荒诞派戏剧不论在创作构思，还是人物和场景的设计方面，较之传统的浪漫主义和现实主义戏剧都有许多突破,它和西方的荒诞派戏剧相比,也具有许多新的特点。它从 20 年代韦特凯维奇的戏剧创作开始直到 60 年代,延续了 40 多年,产生了一系列具有世界声誉的作家和剧作家，因此也就成了波兰 20 世纪在国内外影响最大的现代派文学。

1970 年 12 月，波兰统一工人党政治局委员盖莱克接替哥穆尔卡当选为第一书记。他在经济建设中采取的所谓“高速发展的战略”最初取得过一定的成效。可是后来,又因为片面发展重工业,造成国民经济各部门发展比例失调，高积累引起了国民收入增长率下降，高消费引起了供求比例失调，国家外债也急剧增加，使波兰又陷入了经济危机，这首先表现在市场消费品和食品供应依然紧张,政府不得不于 1976 年 6 月宣布提高食品和肉类的价格。由于食品价格上涨，在腊多姆和华沙附近的乌尔苏斯和普沃茨克引起了大规模的罢工。前不久政府公布的新宪法中关于波兰统一工人党在全国人民中的领导地位和波苏同盟条款的规定，又遭到许多作家、艺术家和科学家的反对，于是产生了一份由 59 人签名的备忘录，认为将这类条款写进宪法不合波兰的传统，尤其是面对苏联长期以来的大国沙文主义，把波苏同盟写进宪法不能保证波兰国家的独立。可是这份备忘录交上去后，盖莱克不仅没有接受它，反而撤了一部分在上面签名的作家和科学家的职务，禁止出版他们的著作。国内形势变得日益严峻,在 1976 年 9 月,终于出现了第一个反对派组织——保卫工人委员会，领导人都是多年来反对波兰统一工人党的知识分子。他们在作家、演员和科学家中进行募捐，据说是为了救济那些参加示威游行而遭受迫害的工人。反对派作家因为自己的作品在官方的出版社得不到出版，又开始他们的所谓第二出版事业，即地下出版。一些作家还将自己在国内出版不了的书籍拿到伦敦和巴黎出版，这种第二出版事业和官方的出版事

业后来形成了激烈的竞争，在短短几年中，不仅出版了国内许多公开发表不了的作品，也出版了一系列旅居国外的侨民作家的作品。

1980年，波兰政府又一次提高肉类价格，这次提价在华沙、罗兹等地引起的罢工很快就蔓延到了全国。8月在格但斯克造船厂工人举行罢工时，成立了波兰独立自治团结工会，简称团结工会。面对日益严重的社会矛盾，波兰政府决定于1981年12月13日开始在全国范围内实行军管，但这并不能缓和政府和反对派之间的矛盾，在作家中，越来越多的人参加了团结工会的政治活动或者离开波兰到国外去。有几个反对派作家被点名批判，开除出作协。作家协会本身也发生了很大变化，前任作协主席雅罗斯瓦夫·伊瓦什凯维奇1980年逝世后，在当年年底召开的作协第二十一次全国代表大会上，经过激烈的斗争，团结工会派的天主教作家杨·尤·斯切潘斯基当选为中央理事会主席，许多支持团结工会和侨居国外的作家代表进入了理事会，作家协会也变成了一个反对派组织，不久就被政府解散。但地下出版社仍在不断地出版书籍和刊物，其中发行量最大的刊物有《笔记》、《召唤》、《独立文化》和《批评》等。与此同时,国外也产生了一系列侨民刊物,如巴黎的《巴黎文化》月刊、《文学笔记本》、《联络》月刊和伦敦的《附件》季刊等,这些刊物不受国内书刊检查机关的干涉，在国内外影响很大。

1983年取消军管后，8月19日，在波兰统一工人党的支持下，在华沙举行全国作家代表大会，成立了新的作协组织，取名为波兰文学家联合会。1986年6月，波兰文学家联合会举行第二次代表大会,选举著名作家沃·茹克罗夫斯基为联合会执行委员会主席。1988年8月，团结工会继续发动罢工，1989年初,波兰政府和包括各党派、天主教会、团结工会以及其他反对派的代表举行圆桌会议,决定于1989年6月举行议会和参议院的大选，波兰统一工人党在选举中遭到失败，以团结工会为核心的反对派获胜，成立了团结工会领导的政府。1991年，团结工会领导人列赫·瓦文萨当选

为波兰共和国第一任总统。与此同时，一批团结工会派的作家成立了“波兰独立作家协会”,选举杨·尤·斯切潘斯基为主席。1995年11月,波兰议会选举1990年成立的波兰共和国社会民主党的最高委员会主席克瓦希涅夫斯基为波兰总统，成立联合政府，波兰从此走向了一个新的时代。

60年代末到80年代初，一部分作家迁居国外，国内出现了第二出版事业，国外和国内地下出版社出版了不少在国内不能公开出版的作品。国内地下出版的小说和散文有塔·孔维茨基的《波兰的综合体》(1977)、卡·布兰迪斯的《非现实》(1977)、安杰耶夫斯基的《捣得稀巴烂》(1979)和《月亮的升起和落下》(1982)、古·赫尔特—格鲁金斯基的《另一个世界》(1980)、马·诺瓦科夫斯基的《关于军管的报告》(1982)和《一个艺术家成熟时期的照片》(1987)等。国外出版的作品有安杰耶夫斯基的《申诉》(1968)、斯·基谢列夫斯基的《窑洞里的影子》(1971)和《把脑袋往墙上碰一百次》(1972)、古·赫尔特—格鲁金斯基的《夜里写的日记》(1973)、弗·奥多耶夫斯基(1930—)的《全都是暴风雪、暴风雪》(1973)和《水族馆里的人们》(1976)、尤·斯特雷伊科夫斯基的《伟大的恐怖》(1980),马·赫瓦斯科的《从雅夫返回,猫头鹰、面包师的女儿》(作家死后于1981年在巴黎出版)等。这些作品反映的都是政治题材，有的揭露波兰党政机关的官僚主义、当局如何压制知识分子的言论自由、镇压人民的反抗等，从诺瓦科夫斯基的《关于军管的报告》这个题目就看得出来。有的反映波兰和苏联在战争时期及战后关系中的一些十分尖锐的问题，例如安杰耶夫斯基的《捣得稀巴烂》等等。

还有一些类似以上题材的作品，直到1989年后才得以公开发表,如卡·奥尔沃希(1935—　)的小说《第三个骗局》和《教养所》等。《第三个骗局》的故事发生在70年代，某城市一个水泥厂生产部主任拉德茨基平日工作认真负责，待人诚恳，受到领导的器重和

群众的拥护，被选入厂工会委员会，成了发展入党的对象。有一次，市委领导毫无根据地说他发表敌对言论，并以他在占领时期参加过国家军为借口，说他现在仍和秘密的法西斯组织有联系，是波兰的敌人。厂党委书记也被指责犯了认敌为友的错误，厂党委在强大压力下最后不得不开除拉德茨基的公职。《教养所》的故事发生在70年代，某城市中学有一个叫波兰青年争取自由委员会的组织在该校散发传单,叫人们不要相信‘兄弟般团结’,要为自由和独立的波兰而斗争。这些传单被市警察局长发现，认为这是敌对分子企图破坏波苏友好同盟，于是派警察来校抓走几个嫌疑分子，关在教养所严刑审问。消息传出后，市公共事业服务局长卡米叶尼亚克立即成立了一个抵抗行动委员会，发表了声明，公开谴责警察局对学生的迫害，要求警察局长立即释放学生。市党政领导看到这个声明后，认为这是破坏公共秩序，声明者和社会上的敌对势力有勾结，因此要对敌人采取坚决行动。过了几天，市委机关报登出了一条消息“:由于党领导坚决果断,使破坏分子遭到了失败。”几个被关押的学生虽然获释，但被开除了学籍。小说力图指出：苏联建立的社会主义大家庭实际上是让波兰事事都听它的指挥，当人民起来为独立自主而斗争时，又遭到听从苏联意旨的波兰政府的镇压，这种镇压虽然能够暂时维持旧的秩序，但它必将导致更大危机的爆发。

80年代团结工会兴起后，一部分作家参加了这一运动，也创作和发表了一系列反映这个运动的作品。雅·格沃瓦茨基的《威力真可怕》以1980年8月在格但斯克造船厂发生的罢工事件为背景，写一个普通工人原来和厂领导关系不错，罢工发生后，他从工人群众中了解到厂领导是一个官僚主义的阶层，因此参加了反对厂领导的罢工。安·博雅尔斯卡的小说《宣传品》把团结工会运动写成是人民群众反抗专制压迫的斗争。此外在军管时期还出现了所谓‘军管文学’,这种文学不论诗歌还是散文,都把波兰现实描写得像法西斯统治时期一样的恐怖。有的作品以‘灰色的鹰’和‘狭小

的王冠”象征波兰大地上笼罩着一片阴云，持不同政见者受到迫害。70 和 80 年代除了以上表现了鲜明政治观点的小说外，农村题材的小说也占有很重要的地位。这一时期的农民小说和战前农村题材的小说有所不同，它在描写农民时，不是局限于农民和土地永远不可分割的生活方式的范围，而是写他们在和外界广泛的接触中扩大了视野，丰富了生活经验。有的作品也写农民的保守和落后，使农村的社会改革和现代化遇到了严重的障碍。这时期农民题材的小说中，最著名的是维 · 梅希列夫斯基(1932—)的《石上石》(1984)，主人公西蒙的祖辈和 19 世纪许多波兰农民一样，曾经远渡重洋去美洲谋生，参加过波兰民族解放运动。他自己也参加过反法西斯抵抗运动,战后当过理发师、民警、乡政府的干部等。这一家人实际上已经脱离农民的生活环境。但西蒙长期在外，感到孤独,年老之后,他又回到了自己的家乡,要在家乡造坟,以表示他落叶归根的心愿，可是这座坟造价昂贵，始终没有造成，使他感到终生遗憾。在作者看来，新时代的波兰农民见多识广，从事过多种职业，但他们永远脱离不了和乡土的联系。

80 年代开始，一批年轻的作家登上文坛，如塔杜施 · 谢雅克、马列克 · 索乌迪希克、米洛斯瓦夫 · 索科沃夫斯基、杨 · 巴维乌 · 克拉斯诺登布斯基、斯瓦沃米尔 · 乌宾斯基、安杰伊 · 乌钦奇克、彼得 · 沃伊切霍夫斯基等，他们的社会观点和创作风格各不相同。谢雅克、索乌迪希克、克拉斯诺登布斯基的作品中描写的主人公几乎都是一些玩世不恭的年轻人。他们认为，人的物质和精神生活都面临极大的危机，而他们自己生活在这个危机的世界中也不免产生许多心理障碍，有的因为酗酒过多患了精神病。这些作家往往以怪诞和意识流的手法来描写主人公的近乎疯人的心理状态，其中有的也和 80 年代的政治斗争有关。例如克拉斯诺登布斯基的小说《戒酒》,主人公亚当 28 岁时就因酗酒过多患了精神病，和妻子莫尼卡离婚后,在医院里治了 7 年不见好转。他有时想到妻子遇到了

车祸，脑袋被轧得粉碎，向他伸出一双血手。他很害怕自己什么时候就会死去，是不是已有征兆表明他在近期就会死去？他觉得自己已经死在病床上，牧师坐在床旁边给他的身子涂油，合上了他的眼皮，商店的广告牌上贴了他的讣告，可是他又觉得他没有死，在街上被流氓打得遍体鳞伤。他还发现自己身上长了毛发，像个猴子，他的体形也变了，本来骨瘦如柴，现在胖肚皮都打褶了。在主人公紊乱奇特的思维中，可以看出他是一个持不同政见者，他看到旧的“协会”被解散后,他的朋友又成立了新的协会,他却不能参加,而且他还有可能从这个他看成是疯人院的医院里被人抓走，关到监狱里去。他躺在病床上，常常听到外面警车的叫声，感到生命已经不属于他，他的整个机体充满了药物，把他抓去也没有用。小说中的荒诞描写富于象征意义，表现了作者对现实不满。

索科沃夫斯基的小说《爬行动物》(1989)主要揭露吸毒现象的严重危害，它是以主人公米列克、一个年轻吸毒者的自白的形式写出来的。米列克除了自己吸毒外，还进行毒品买卖，以后者挣来的钱来供自己吸毒的花销，但他后来越吸越多，钱不够花，把自己和母亲的家当都变卖了。他还引诱一个女孩吸毒，这个女孩后来中毒死去。米列克受到良心的责备，决定去医院接受治疗，想戒掉毒瘾，可是他因长期吸毒过多，在医院里也治不好了。这个故事在他死前并没有说完。书出版后在社会上引起了很大的反响。一位评论家曾指出“:米罗斯瓦夫·索科沃夫斯基的《爬行动物》是一份关于波兰吸毒现象的记载，它是一个染上了这种嗜好的二十几岁的人写的。他最后一次治疗没有取得成效，终于死去，悲惨地搁下了他的笔。这份记载只写了他最后几个月的生活，但它却是对于吸毒这种普遍现象一个真实的见证。”可见随着80年代的社会动乱，也出现了这种危害很大的社会弊端。

乌钦奇克和沃伊切霍夫斯基的作品主要反映善和恶、生和死的永恒斗争。他们认为，人类文明创造了专制和独裁，而专制和独

裁又使文明陷入了深刻的危机。为了表现这个主题，他们有时采用荒诞和富于象征性的描写手法，这与 30 年代和 40 年代的荒诞派小说有相似之处，但反映的时代背景和内涵却和前者不同。此外还有一批更为年轻的作家如安娜·博莱茨卡、马努埃娜·格列特科夫斯卡、马列克·宾奇克、托马斯·特雷兹拉、齐塔·鲁茨卡等,他们大都于 80 年代末开始创作，他们的作品题材广泛，有的描写爱情，具有神秘的色彩；有的揭露社会上的陈规陋习以及慈善事业的虚伪性；有的反映外国的风土人情；有的回忆先辈，表现了对先人的思念。

60 年代末开始，诗坛上又出现了一股新的浪潮，统称新浪潮派。其中包括各地一些年轻诗人成立的各种诗社，有华沙的杂交方针诗社、弗罗茨瓦夫的阿果拉诗社和六六诗社、波兹南的考验诗社、克拉科夫的当前诗社和卡托维兹的上下文诗社等。其代表诗人有杂交方针诗社的博·乌尔邦科夫斯基、考验诗社的斯·巴兰恰克、雷·克雷尼茨基和当前诗社的尤·科恩豪塞尔、斯·斯塔布罗和亚·扎加耶夫斯基等。女诗人爱娃·李普斯卡没有参加任何诗社，但也是新浪潮的主要代表之一。

新浪潮派诗人大都出生于战后，对 40 年代末和 50 年代的生活以及 1956 年的事变没有亲身感受，但 1968 年以后的社会动荡使他们认清了各种矛盾和冲突产生的原因；国民经济发展停滞不前，社会上各种不实的宣传报道和人们精神生活的贫乏使他们感到苦闷以至愤懑。他们不仅写诗，还发表诗学理论著作，如科恩豪塞尔和扎加耶夫斯基合写的《未曾展示的世界》(1974)和巴兰恰克的《可信和不可信的》(1971)。他们反对古典主义诗歌,认为古典主义诗歌要超脱现实，进入所谓的理想境界，其实诗歌不能脱离现实，应该揭露现实中那些尚未揭露的矛盾。为此必须打破一切清规戒律和陈旧的思想方法，进行独立思考，寻求浪漫主义创作的新天地。在他们看来，所有的欺骗都来自于语言的运用，必须对过去那

种矫揉造作的形式主义诗风和粉饰太平的语言进行改造，代之以他们的“吼叫诗学”，即采用简洁明快又不加修饰的语言来反映现实的真情，新浪潮派又叫语言学派即缘于此。这派诗人的风格和战前先锋派以及前一时期的丑陋派都有相似之处，所不同的是，他们热衷于反映现实的重大问题，从哲理上分析其意义和危害，以探索改造现实的途径。

这是新浪潮派诗人总的倾向，他们各自的社会观点、诗学观和创作风格并不相同。爱娃·李普斯卡(1945—)十分关心她这一代人的命运，他们的过去、现在和未来，经常以伦理道德的观点评议现实。她的诗歌富有浓郁的抒情色彩。斯坦尼斯瓦夫·巴兰恰克(1946—)是诗人也是文学评论家。他的诗歌主要描写专制压迫和人们对自由的渴求,以监狱、屠杀和‘水泥地上的血迹’来表现现实世界的残酷性，反映了诗人强烈的危机感。雷沙尔德·克雷尼茨基(1942—)刻画了许多孤独者的形象，他们感到周围世界十分可怕和不可理解，不仅压制他们的个性，而且威胁他们的生存。他们和群体格格不入，准备反抗，但不是大喊大叫的反抗，而是无声的反抗,孤独的反抗。尤利杨·科恩豪塞尔(1946—)常常描写“臃肿的双手”“欺骗的帽子遮不住脑门”“游击队员的尸体’等形象，就像丑陋派诗歌一样，讽刺空洞无物的宣传鼓动、僵化的思想方法和一成不变的社会秩序，他大声呼唤：“我们需要不带伤疤的男子汉”，只有这种没有烙上旧世界伤疤的强者才能改造陈旧的世界。亚当·扎加耶夫斯基(1945—)也对那些欺骗性的宣传鼓动进行了讽刺，有时还发出光阴易逝、人生短促的感叹，他主张诗歌不讲究韵律，其形式应更接近散文。

新浪潮派诗歌虽不直接触及现实的政治问题，但它的思想倾向和50年代的清算文学是一脉相承的。新浪潮派的诗学观点和理论及其创作实践不同于前一时期散文和诗歌中的任何流派，这主要表现在它能从世界和历史的高度来审视和改变现实的弊端。

年代以后，一批更为年轻的诗人如安杰伊·舒巴、尤泽夫·巴兰、托马什·雅斯特隆、杨·波尔科夫斯基、安东尼·帕夫拉克和亚当·捷米杨宁等也加入了新浪潮派。老诗人杨·特瓦尔多夫斯基和安娜·卡明斯卡在创作中也十分活跃，但他们和新浪潮派的创作风格大不相同，他们热衷于写日常生活的琐事，认为这可以脱离人世间的一切争斗，获得真正的自由。生活中有矛盾和痛苦，但应当去寻找欢乐，热爱生活就是热爱大自然，而大自然是上帝赐予的。这些诗人的思想情趣和丑陋派以及语言派诗歌的情调大相径庭，实际上又回到了莱奥波尔德·斯塔夫歌颂生活美的观点上去了。此外还有一些年轻的诗人如安杰伊·索斯诺夫斯基、雅罗斯瓦夫·米科瓦耶夫斯基、雅采克·波德霞德沃、阿尔杜尔·什洛沙列克、卡塔任娜·苏赫齐茨卡、马尔钦·希维特利茨基、马尔钦·桑德茨基、克日什多夫·科埃赫列尔和马热娜·布罗达等,他们的作品对80年代和90年代的波兰文坛和读者也产生了不可忽视的影响。

60年代到80年代的剧坛上也出现了一大批年轻的剧作家，其中重要的有雅努什·格沃瓦茨基、伊列内乌什·伊列登斯基和赫尔莫特·卡伊扎尔和兹齐斯瓦夫·斯科弗尤斯基等。他们的创作题材十分广泛，格沃瓦茨基认为50年代末许多人一味追求物质享受，丧失了道德责任感，在作品中对这些人进行了讽刺。伊列登斯基50年代末开始创作,最初写小说,后来发表剧本,他这时期的剧作充满了残杀和恐怖的描写,《陷入地狱》(1964)以法西斯集中营象征整个恐怖世界。剧本《别了,犹大!》(1965)写一个暗藏的间谍集团，当局悬赏要捉拿它的头子。该集团的成员怀疑他们中有个叫犹大的会出卖他们，便对他进行审查，结果证实怀疑毫无根据，但还是把他杀了，作者似要说明犹大是蒙冤的。赫尔莫特·卡伊扎尔的剧作有的反映对故乡的思念和对童年的回忆，梦境和现实交织在一起，有超现实主义戏剧的艺术特色；有的表现一种看法，认

为文明的进步会对个人产生压力，扼杀人的个性，使人变成木偶。兹齐斯瓦夫·斯科弗尤斯基年岁较大，发表作品很晚，剧本大都以他个人战前和战争期间的生活经历为题材。

这些剧作家创作题材广泛，都有自己的艺术特色，但影响不大。这是因为他们没有反映这时期的波兰现实，而观众爱看的是那些能够紧密联系现实生活并且深刻揭露现实弊端的戏剧，如 50 年代《急诊值班》那样的作品。

战后波兰最著名的文艺理论家和美学家是罗曼·英加尔登。他早在战前就开始发表著作，提出了一整套现象学派美学理论，在波兰和世界各国产生了很大影响，是 20 世纪最重要的现象派美学的主要代表。

在文学评论和文学史研究方面最有成就的是卡齐米日·维卡（1910—1975）。维卡曾任克拉科夫雅盖沃大学教授、《创作》月刊主编、波兰作协中央执行委员会委员和波兰科学院文学研究所所长等领导职务，一生著述甚丰。他的第一部评论著作《小说的界线》（1948）主要论述波兰战后初期的文学，对现实主义的理解较为广泛，认为现实主义需要继承和发展。他在评论作家和作品时，不仅指出他们的思想艺术特点和价值，也指出其发展的方向。这部著作于 1974 年重版，补充了对后来出现的新作品和新流派的评论。1959 年的诗歌评论集《想象的事物》集中论述了战后一些代表性诗人的创作思想和艺术风格，指出了他们和古典诗歌的继承关系和艺术上的独创性。维卡的文学评论既重视文学的社会功能和认识价值，强调作家的社会责任感，又不忽视对不同表现手法和艺术风格的研究。他反对对文学现象的简单化、公式化和教条化的理解。他除了评论波兰当代文学外，在文学史研究上也很有成就，其中以 19 世纪浪漫主义文学和青年波兰时期文学为研究重点。这方面的主要著作有《齐普里杨·诺尔维德，诗人和艺术大师》（1948）、《〈婚礼〉中的奇谈和真理》（1950）、《历史小说家斯泰凡·热罗姆斯

基》(1951)、两卷集《塔杜施先生——长诗分析和文本研究》(1955—1963)、两卷集《青年波兰》(1977)和《莱蒙特,逃到生活中去》(1979)等。维卡对波兰文学的研究精深独到,一系列观点在波兰文艺界得到普遍认同,被认为是经典性的。他和他的一些学生、也是著名文学评论家的耶日·克维亚特科夫斯基(1927—1986)、亨利克·马尔凯维奇(1922—)和弗·马琼格(1925—)等被称为"维卡学派"。

阿尔杜尔·桑达乌埃尔(1913—1889)也是一位著名文学评论家,他不仅重视文学的社会功能,也强调文学的审美价值;认为艺术风格最充分地表现了作家的个性,一个有才能的作家往往是在艺术形式的不断创新中表现他的个性。在战后初期讨论现实主义问题时,他在《复兴》周刊上发表了一系列文章,指出现实主义文学要真实反映时代的面貌,不能简单地当成为政治服务的工具。他的文学论文集《没有优待》(1959)对荒诞派作家贡布罗维奇、舒尔茨及其他现代作家进行了深入的研究。《四代诗人》(1977)涉及到从斯塔夫开始直到新浪潮派的20世纪几乎所有重要诗人的创作,至今被认为是研究波兰20世纪诗歌最权威的著作。

斯泰凡·茹尔凯夫斯基(1911—1991)是战后初期现实主义和社会主义现实主义文学最积极的宣传者,他力图在波兰建立以马克思主义文艺观为指导的新文学和新文化,50年代初期先后发表《新老文艺学》(1950)、《波兰文学研究 成绩、状况和需要》(1951)和《1944—1954年波兰文学研究的发展》(1955)等著作,以马克思主义观点对波兰19世纪和20世纪初、两次大战之间直到战后初期文学的各种流派作了全面的分析和评价,极力推崇社会主义现实主义文学。他在阐述马克思主义文艺观时,既反对庸俗社会学,又反对形式主义和各种唯美主义。他在评价波兰文学遗产时,有时把阶级斗争理论绝对化,认定一切不以阶级观点为出发点的文艺理论都是资产阶级文艺理论而加以否定,这显然受了苏联教条主

义文艺理论的影响。1956 年以后,他的文艺观点有所改变,虽仍倡导社会主义现实主义创作方法，但认为它应当现代化，要采用新的表现手法，充分反映现实的矛盾；他认为，文学作品总是在一定历史条件下产生的，它的价值就表现在对历史的发展起了什么作用。社会主义的文艺科学要综合现代人文科学如社会学、类型学、结构学和符号学等学科所取得的成就，全方位地研究社会主义文学。

第二节　小说

战后的小说创作出现了空前繁荣的局面。社会多次重大的变革和各种政治思想因素的影响，不能不反映在文学特别是小说中。这一时期的小说无论在思想内容还是艺术形式上都出现了极其复杂的情况，作品数量之多，是过去任何一个时期都不能相比的。同时也出现了一批有成就的著名作家，如伊瓦什凯维奇等。

雅罗斯瓦夫·伊瓦什凯维奇(1894—1980),无论从他一生文学创作品种、规模，还是从他的作品的艺术质量来看，雅罗斯瓦夫·伊瓦什凯维奇在波兰战后的作家中都是首屈一指的。伊瓦什凯维奇出身于乌克兰基辅附近的卡尔尼克村一个小贵族家庭，1912 年中学毕业后，在基辅大学攻读法律，并对文学产生兴趣，尤其爱读英国唯美派诗人王尔德和作家切斯特顿以及波兰和西方象征派诗人的作品。他 1915 年发表处女作《莉莉丝》,1918 年大学毕业后,参加了波兰第三军团,后随团到华沙,在杜维姆主办的《为了科学和艺术》上发表诗作,1919 至 1920 年在《喷泉》双月刊编辑部工作,出版了第一部诗集《八行诗集》,随后参加了斯卡曼德尔诗社，成为诗社五位主要成员之一，1920 至 1924 年先后担任过《华沙信使报》和《文学新闻》的编辑,1927 至 1932 年在波兰外交部新闻艺术宣传部担任领导,曾多次去德国、法国、意大利、奥地利、瑞

士和西班牙进行考察。1928 年后他定居华沙近郊的斯塔维斯克村，德国法西斯占领波兰期间，参加了秘密的文化宣传活动，他家也成了一些爱国作家经常聚会和藏身之地。他于 1945 至 1949 和 1959 至 1980 年长时期担任波兰作家协会主席，《文学生活》、《文学新闻》周刊和《创作》月刊主编，是战后文学界的主要领导人之一。此外，他还是一位著名的社会活动家，于 1952 年当选波兰议会议员，翌年又当选波兰保卫和平委员会主席，由于他在国际保卫和平运动中的突出贡献，于 1969 年被世界和平委员会授予约里奥一居里金质奖章，1970 年又获列宁和平奖。

伊瓦什凯维奇一生创作时间很长，作品有诗歌、小说、戏剧、散文、回忆录及音乐家传记等，可以说文学领域的各种体裁几乎无不涉猎。他早期写诗，除了《八行诗集》外，战前诗集还有《酒神》(1922)、《白昼和黑夜集》(1929)、《回到欧洲》(1931)、《1932 年的夏天》(1933)和《另一种生活》(1938)等。虽然早年参加斯卡曼德尔诗社，但他的作品风格和别的诗人却不相同，它们从不接触波兰 20 和 30 年代的阶级矛盾和政治斗争，主要反映人的复杂内心世界，有的描写个人在生存环境中的孤独感，有的感叹生老病死的不可避免，有的表现对时光易逝、未来莫测的惆怅或对世界面临灾变的恐惧，有的是他旅游欧洲的各种观感，对自然美和艺术的赞美以及揭露社会的野蛮和罪恶等等。其中一部分作品受法国象征派和俄国高峰派的影响，热衷于幻象的描写，显出半明半暗的色调，另一部分讲究辞藻的运用，力求表现诗歌的形式美。这是伊瓦凯维奇早期诗歌的主要特征即追求形式美的唯美主义特征，如《天空里传来了远方的歌声》这首诗中，就可看到诗人在景物描写中的微妙手法：

天空里传来了远方的歌声，
这世界像玻璃一样的透明。
飞来的燕子画出了一行八字形的乐谱，

欢乐的啼鸣好似西班牙牧童的笛声。
一朵朵云霞兴高采烈地飞舞，
然后飞向远方，飞往天际。
沉落的太阳给蓝天画出了一道道彩虹，
早春的微风在枝头散发着扑鼻的芳香，
紫罗兰的黄昏终于降临，
给大地带来了一阵阵寒气。
茫茫夜色就像汪洋大海，漫无边际，
草丛里的甲虫低吟浅唱，
唱出了一首谐趣的歌，一首欢乐的歌。
这是大海，这是春天，
这是夜晚，这是夜色笼罩的死亡。

诗人通过景物的变幻，造成一种欢乐气氛。他几乎调动了一切艺术手段，各种音响和色彩的调配使读者感到身临其境，丰富的艺术想象表现了诗的魅力。燕子从远方飞来，发出了像牧童吹笛似的啼鸣，把读者带到了田园诗的境界。红日西沉，云霞飞舞，天空里闪着一道道彩虹，展现出大自然壮丽的景色。夜幕降临之后，甲虫低吟浅唱，又给人一种温馨和谐的感觉。诗人在这里着墨不多，但他所描写的形象却是那么绚丽多姿，显示了他的艺术功力。

战后，伊瓦什凯维奇的第一部诗集《奥林匹克颂》(1946)和当时许多作家一样，描写波兰爱国者和人民为争取民族独立和世界和平而进行的伟大斗争。此后，诗人笔耕不辍，直到逝世前，还出版了为数不少的诗集，其中主要的有：《秋天的辫子及其他诗歌》(1954)、《阴暗的小道》(1957)、《明天收割节》(1963)、《一整年》(1966)、《意大利歌手》(1974)、《气象图》(1977)和《黄昏的音乐》(1980)等。这些作品较之他战前的诗歌更贴近生活，其中一部分歌颂波兰民族独立和复兴以及战后国家建设的成就。另一部分更富于哲理内涵，热衷于对英雄和背叛、荣誉和耻辱、欢乐和痛苦、生与

死这些永恒问题的哲理思考。晚年的诗歌在语言上很少修饰，但包含着深刻的内涵，表现了他对人生的依恋，和早期诗风相比，有很大的变化。

伊瓦什凯维奇的主要成就是小说，他的作品很多，主要的有中篇《会计的儿子希拉内》（1923）、《月亮东升》（1925）、《红盾牌》（1934）、《布温托米什的耶稣受难记》（1938）、《腾飞》（1957）、《查露吉》（1974）短篇小说集《桦树林》（1933）、《老砖窑和柳登河上的磨坊》（1946）、《新爱情和其他小说》（1946）、《1918 至 1953 年的中短篇小说集》（1954）、《菖蒲及其他短篇小说》（1960）、《关于狗、猫和魔鬼》（1968）和长篇小说《名望和光荣》等。他战前的作品题材广泛，有的以他少年时期在乌克兰的生活为背景，描写当地的风土人情、民族矛盾和他的孤独感；有的再现波兰古代帝王为捍卫波兰民族独立而进行的斗争，有的和他后期的诗歌一样，以宏观的视角探讨人生。《老砖窑》、《柳登河上的磨坊》和中篇小说《天使嬷嬷约安娜》是伊瓦什凯维奇占领时期创作的重要作品。《老砖窑》写一个出身贫寒的青年瓦采克，在德国盖世太保面前，为了掩护爱国者和反法西斯战士的出逃,甘愿献出了生命。《柳登河上的磨坊》塑造了一个大义灭亲的爱国者形象。《天使嬷嬷约安娜》的故事发生在 17 世纪波兰某修道院。这里的教规规定修道女不能吃肉，否则就会受到魔鬼的引诱。以院长约安娜为首的修女们因为吃肉违反了教规，都中了邪,神甫苏伦等被派去“驱邪”。可是苏伦见到约安娜后却爱上了她,为了救她,他甚至主动“中邪”,替她受苦,使她得到解救。小说中有人问道：如果世界是上帝创造的，那为什么会有那么多的死亡、疾病和战争？为什么到处都在迫害犹太人？在作者看来，代表宗教最高权威的上帝既然连法西斯分子发动战争、屠杀无辜的罪恶都制止不了，又谈什么禁欲主义？他的教规中那不许吃肉的规定岂不是虚伪的？

伊瓦什凯维奇战后发表的短篇小说以《查露吉》和《腾飞》这两

篇影响最大。前者的故事发生在19世纪乌克兰某地的一个波兰贵族庄园，波兰爱国者要发动一场反俄民族起义，可是一个信东正教的乌克兰民族主义分子混在他们中间充当沙皇奸细，将他们的行动计划报告沙俄驻军司令官，使起义遭到了失败。作者真实地反映了当时属于波兰的乌克兰地区错综复杂的民族矛盾。《腾飞》是针对法国存在主义作家加缪的小说《堕落》而创作的。小说主人公“我”原是个胆小怕事的年轻人，但他在战争年代目睹了法西斯匪徒屠杀无辜的罪行，出于对刽子手的愤恨，参加了波兰工人党领导的游击队，运送弹药，破坏敌人的交通线，在反法西斯战斗中得到了锻炼。他读过加缪的《堕落》,但不同意加缪的主人公克拉芒斯的处世态度，他是一个爱国者，为拯救祖国建立了功勋，对人民有强烈的责任感，和消极颓废、永远陷入良心自责的克拉芒斯大不相同。

长篇小说《名望和光荣》是伊瓦什凯维奇的代表作，也是战后小说中规模最大、成就最高的作品。早在战前，伊瓦什凯维奇就开始了它的酝酿和构思，但一直到50年代才完成了这部小说的创作。小说共分3卷,先后于1956、1958和1962年出版,反映了第一次世界大战、俄国革命、两次大战之间、德国法西斯侵占波兰、华沙起义，一直到波兰战后初期几乎半个世纪的历史画面，可以说是继莱蒙特的《农民》和东布罗夫斯卡的《黑夜与白昼》之后波兰文学又一部史诗作品。小说主要写工厂主的妻子帕乌琳娜·希莱尔太太、女庄园主爱韦琳娜·罗伊斯卡太太和伯爵雅罗什·梅申斯基为代表的三个家庭的生活经历，反映了他们那个时代的社会面貌。故事开始于1914年夏，希莱尔太太和儿子作曲家埃德加尔、女儿歌唱家爱尔日别塔住在敖德萨的一幢别墅里。希莱尔太太的女友罗伊斯卡太太和儿子约齐奥、外甥女奥拉，还有约齐奥的家庭教师斯彼哈瓦以及好友雅努什常来这里聚会。他们和邻居俄国青年沃洛佳姐弟常有接触，雅努什对沃洛佳的姐姐阿丽亚德娜一见钟情，斯彼

哈瓦和奥拉、约基奥和爱尔日别塔相互之间也产生了恋情。

俄国革命爆发后，雅努什的贵族姐夫被杀，家园被毁，姐姐玛莉亚 · 比林斯卡带着出生不久的婴儿阿罗同雅努什一起从乌克兰农村逃到敖德萨。敖德萨解放后，雅努什和沃洛佳姐弟虽然参加了革命活动，但他对革命缺乏认识，和约奇奥一起参加了波兰军队，和德国人作战，约齐奥在一次战斗中不幸阵亡。 1918 年波兰独立后，雅努什回到波兰。阿丽亚德娜脱离了革命，和一个白俄军官逃到国外。但雅努什却一直迷恋着阿丽亚德娜，他打听到阿丽亚德娜在巴黎，便立即去找她，这时阿丽亚德娜思想消沉，拒绝雅努什的爱，可她后来又被白俄军官所抛弃，她感到自己背叛了祖国和革命而十分内疚，进了修道院，最后在痛苦和绝望中自杀。雅努什后来和一个破产庄园主的女儿佐菲结了婚，但妻子生下女儿后又不幸死去。他为了摆脱孤独和绝望，开始去波兰和欧洲各地旅游，还和姐姐玛莉亚 · 比林斯卡一起到过西班牙，那时正值西班牙爆发反佛朗哥独裁统治的内战，他目睹了“血腥的事件，成批地枪决人、监狱”和法西斯集中营，遇见了一个秘密革命组织的成员约瑟 · A。约瑟是西班牙的巴斯克族人，他向雅努什控诉西班牙人对这个种族的残酷压迫，表示要为巴斯克人的民族独立而斗争。约瑟是一个革命战士，也是一位诗人，曾把索福克勒斯的悲剧《安提戈涅》翻成巴斯克文，雅努什对他十分敬仰。斯彼哈瓦在第一次世界大战爆发时曾参加毕苏茨基领导的“兵团”，波兰独立后又当上了外交部的高级官员。他后来抛弃了敦厚善良的奥拉，爱上了孤傲的玛莉亚，但他出身低贱，始终未能和玛莉亚结婚。奥拉后来嫁给了面包师戈翁贝克，生了 3 个孩子。

雅努什家老仆的儿子雅内克是共产党员，1939 年德国法西斯侵占波兰后，他和他的同志趁战乱之机从监狱逃了出来，准备和德国法西斯战斗，没想到很快就中弹受伤，被救到雅努什居住的普斯泰翁基的小农庄后身亡。雅努什面对严酷的现实，在一些革命青年

的影响下投入了祖国的救亡运动。有一次,他奉游击队的命令去通知两个偶然降落在波兰土地上的英国飞行员,让他们赶快逃走,在完成任务回到家后,就被前来搜查的德国士兵杀害了。斯彼哈瓦参加了国家军,在华沙从事地下工作。奥拉在战乱中和丈夫戈翁贝克失散,丈夫后来到了巴西,她的 3 个孩子都在战争中牺牲了。奥拉得知戈翁贝克在巴西后,给他写信详述了全家苦难的经历,戈翁贝克在极度悲哀中投海自杀。只有玛莉亚战争期间在国外,她儿子阿罗参加过国家军在国外战斗，直到 1947 年才回到波兰，他回国后只见到奥拉和在他祖母安娜家当过总管的舒什凯维奇。奥拉思念死去的子女,精神上很痛苦,但舒什凯维奇告诉她,在波兰“一个崭新的时代开始了”,“这是真正的解放”。

小说在反映各种人物和家庭的不同经历的同时，真实地展现了那个时代的面貌,揭示了这些人物在历史巨变中的各种心态。例如舒什凯维奇,他是安娜一家忠实的仆人,也是一个搞证券交易的能手,早在第一次世界大战前,他就买了一些证券和股票,大战爆发后，他怕这些证券股票贬值，把它们全都换成了黄金带到莫斯科,存放在一家外国的信贷银行里,却没想到那里的革命政府连外国的资本也没收,舒什凯维奇因此损失了一大笔 可战后他又积攒了一些钱,这一次他不仅为自己,也为雅努什和安娜收集了一批证券。可是 1930 年席卷欧洲和波兰的经济危机又使他的证券利率大大降低,连他自己也搞不清楚这是什么原因。可见社会的大动乱对于像舒什凯维奇这样一个精明能干的经营者来说，有时也是猝不及防和难以应付的。二次大战爆发后,小说虽然没有直接描写德国法西斯大规模进攻波兰的战争场面，但是通过爱韦琳娜·罗伊斯卡一家在普斯泰翁基和附近一带的见闻，从侧面真实地反映了法西斯在 1939 年 9 月对波兰来势凶猛的袭击，而波兰从上到下由于没有防备以致造成大溃败的情景。奥拉的大儿子安特克在去普斯泰翁基的途中有人告诉他“:所有的人都从华沙逃走了”,“成群结

队的难民沿着索哈切夫公路逃命，大车、大炮、残缺不全的小汽车和步行的人流挤得水泄不通。”罗伊斯卡在普斯泰翁基的别墅院子里也挤满了从华沙等地来的难民和伤兵。一些地方可以听到隆隆炮声，看到德国飞机扔下的炸弹。奥拉的小儿子安德热伊质问曾在外交部任职的斯彼哈瓦：“他们为什么不把真实情况告诉我们？为什么让我们赤手空拳面对敌人？”罗伊斯卡一家始终听不到华沙的广播，后来他们从白俄罗斯的广播中，听到波兰政府和军队的首领都逃到国外去了。在这种情况下，通往华沙的公路上虽然还有小股波兰部队在阻击敌人，但整个败局已经无法挽回。德国鬼子侵占波兰后，到处烧杀抢劫，给波兰人带来了空前的灾难。奥拉在去索哈切夫的途中遇到一个农妇向她哭诉：“我们整个村子都化成灰烬了。”这就是 1939 年 9 月波兰的惨状。

但作家也看到，波兰国家的领导者虽然逃走了，爱国的人民却没有屈服。安特克和安德热伊参加了国家军的抵抗运动，安特克在战斗中牺牲了。安德热伊和波兰工人党领导的人民近卫军并肩战斗，当他发现自己的表舅瓦莱雷克投降德国人充当敌人的暗探后，便大义灭亲，将他处死，后来他自己也在华沙起义的战斗中殉难。利莱克出身于一个泥瓦匠的家庭，纳粹法西斯侵占波兰后，他父亲被抓到德国去做苦工，他参加了波兰工人党领导的反法西斯斗争，在华沙开了一个地下印刷厂，进行反法西斯和波兰民族解放斗争的宣传活动。他对未来充满了希望，认为只要人民团结起来，就一定会赶走纳粹侵略者。后来他的印刷厂被敌人发现，自己也被敌人杀害了。

小说贯穿了爱国主义的思想主题，尤其是在描写德国法西斯侵略波兰和人民反侵略斗争的有关章节中，反映了人民群众对侵略者的深仇大恨和不畏强暴、敢于战斗的精神。许多年轻的游击战士尽管政治观点不同，但都是波兰爱国者的杰出代表。他们在法西斯占领下极其险恶的环境中，在敌我力量悬殊的情况下，团结一

致，坚持斗争，付出了流血牺牲的代价，为波兰民族解放事业作出了不朽的贡献。

小说真实反映了波兰近半个世纪的时代面貌，也成功地塑造了一系列性格鲜明的人物形象。其中突出的有雅努什、埃德加尔、斯彼哈瓦、奥拉和戈翁贝克等。雅努什是一位有才华的诗人，他既写诗又懂得音乐。他为人正直，同情革命；他敬仰约瑟是因为这个巴斯克人不仅为自己民族的解放而战斗，而且为普及人类优秀的文化遗产做出了贡献。但雅努什却感到自己缺乏约瑟的那种勇气和热情，永远不相信自己能够创造什么，在残酷的斗争现实面前他总是一个旁观者。他有时觉得在这个世界上连自己的位置都找不到，无论在什么地方都有一种孤独和寂寞的感觉。他很害怕自己会变成一个“历史的匆匆过客”,实际上,他的一生除了永远伴随着孤独和痛苦之外，几乎一事无成。直到德国法西斯侵占波兰后，因为受到了年轻的爱国志士和革命者的斗争精神的鼓舞，他才认识到了“生的价值”,终于变得坚强起来,面对德国士兵的威胁,丝毫也不害怕，敌人要枪杀他的时候，他甚至不顾一切地从地上拾起一本过去沃洛佳送给他的列宁论托尔斯泰的小册子，以免被敌人损坏，这表现了他对革命的同情。雅努什虽然在孤独和茫然中耗费了大半生，但在生命的最后时刻却闪出了耀眼的光辉。

埃德加尔是一位著名的作曲家，毕生致力于音乐创作，写了大量作品。他平日爱读哥德名著《浮士德》,在主人公那‘自强不息’的精神感召下，把音乐看成是造福于人类的崇高事业。他的作品所以受到欢迎，正如雅努什所指出的，是因为它们“完全是从我们民族精神的深处产生出来的”;“同我们周围的一切,同我们在这儿生活的环境融为一体了”。但埃德加尔并不以此满足，他有时感到名不副实，常常反躬自问，自己的作品到底有没有价值？它们能够流芳百世还是过眼烟云？这种强烈的责任感反给他增添了烦恼，最后甚至使他在劳累和忧郁中死去。

斯彼哈瓦出身于一个贫苦农民的家庭，小时干过农活。最初他只不过是罗伊斯卡家的一个家庭教师，因为参加了“波兰兵团”为波兰国家独立而战，所以波兰独立后很快就当上了外交部的高级官员。斯彼哈瓦和雅努什不同，他有坚强的毅力和进取精神，讲究实际,敢作敢为,不像雅努什那样优柔寡断,但他并不投机取巧。在法西斯侵占波兰后，他又参加了国家军，继续为祖国独立而战。当他听到奥拉的儿子安德热伊因为德国人打败波兰军队而伤心痛哭的时候，更是感慨万分：一是责怪自己对奥拉负心；二是看到奥拉有那些懂得爱国的孩子在她身边一定很幸福，又感到自己失去了她而十分遗憾。斯彼哈瓦也很清楚，他是在为一个和他命运休戚相关的资产阶级独立国家而战斗，但他对那些和自己政治观点不同的爱国志士依然很敬仰，如工人党员利莱克牺牲后，他觉得“自己有责任对他表示这最后的敬意”，就如同对每个战士一样。

奥拉是个心地善良但意志很坚强的女子。在德国法西斯占领波兰的艰难岁月里，她和丈夫失散之后，一个人带着 3 个孩子,饱经战乱的痛苦，可从来没有表现过悲观和沮丧的情绪。她对丈夫和孩子的感情很深，几个孩子相继死去后，引发了她无限的哀思，她很希望丈夫能够回来，和她一道去给孩子扫墓，这个孤苦零丁的女人晚年由于失去所有的亲人陷入了极大的痛苦。

小说《名望和光荣》就像《农民》和《黑夜与白昼》一样,是一部反映广阔的社会背景、塑造了众多性格鲜明人物形象的巨著。如果说前两部作品是从正面揭示那个时代错综复杂的阶级矛盾和民族矛盾，塑造了一系列典型人物，并力求真实反映波兰社会全貌的话，那么《名望和光荣》则更多地是通过各种人物坎坷曲折的生活经历从侧面反映他们所处的那个时代，并且以回忆、梦幻和意识流等手法展示他们在社会事变中的不同心态，因此这是一部综合了现实主义和现代主义各种表现手法的成功之作，使波兰长篇史诗创作在艺术上向前迈进了一大步。

在伊瓦什凯维奇的戏剧创作中,《诺昂之夏》和《假面舞会》占有重要地位。《诺昂之夏》是一出三幕话剧,写肖邦住在乔治·桑的宅邸诺昂山庄最后一段时期的生活感受。这位伟大的波兰音乐家和法国著名女作家本是一对好友和情人，关系破裂后，肖邦和乔治·桑一家处得很不融洽，他只好整天关在房间里埋头作曲，可是他的那些为祖国沦亡而悲愤的乐曲乔治·桑并不理解,这使得她对他的钢琴声产生了厌烦。剧作者对男女主人公的不同个性作了生动的描写，指出这一对昔日的情侣正是由于他们民族的命运和他们所接受的文化传统的不同而产生分歧，从而导致了他们的分手。

《假面舞会》写俄国大诗人普希金住在沙皇尼古拉一世皇宫里的一段经历。普希金十分厌恶社交舞会和荣誉，可是他妻子娜塔丽亚却醉心于上流社会的骄奢淫逸，和荷兰王国驻沙皇宫廷公使海克伦的儿子丹特斯有私情，沙皇也向她求爱。普希金对此极为痛恨,他对沙皇说,你打败了波兰还不够,还把我抓到你的皇宫,要让我为你大唱赞歌,可是俄国不是你的,是几千万人的。后来,普希金在大臣拉祖莫夫举行的舞会上遇见了丹特斯，他当即扯下了丹特斯的阿波罗面具，打了他一记耳光。丹特斯要和普希金决斗，在决斗中普希金被打死，沙皇命令马上把普希金入殓，不举行葬礼，路上不许护送，如果有人问给谁送葬，就回答说是个叛逆者。剧本揭露了沙皇宫廷的腐朽黑暗，赞颂了诗人蔑视宫廷和威武不屈的崇高气节与品德。

耶日·安杰耶夫斯基（1909—1983）生于华沙，1927 至 1931 年在华沙大学波兰语言文学系学习。他 30 年代的作品有短篇小说集《必由之路》和长篇小说《心灵的和谐》(1938)。德国法西斯侵占波兰后，他参加了秘密宣传波兰文化的活动，战后初期住在克拉科夫,发表了中短篇小说集《黑夜》(1945)和长篇小说《灰烬与钻石》(1948),1950 至 1952 年任波兰作家协会中央理事会副主席， 1952

年后定居华沙,任《文化评论》周刊主编。此后的作品有短篇小说集《金色的狐狸》(1955)、《好似树林》(1959)、长篇小说《黑暗笼罩着大地》(1957)、《天堂大门》(1960)、《在山间跳跃行进》(1963)、《捣得稀巴烂》(1970)、文艺理论著作《党和作家的创作》(1952)和回忆录《赠给马尔钦的一本书》(1954)等。

安杰耶夫斯基 30 年代的作品大都从宏观的角度反映生与死以及罪恶和伦理道德这些永恒的问题。作者在揭露人世间的各种罪恶现象的同时，要求人们通过宗教信仰来实现道德上的自我完善。《黑夜》是在纳粹法西斯占领时期写的,主要描写法西斯匪徒屠杀无辜的滔天罪恶和被压迫者的反抗。如收在其中的中篇小说《苦难的一周》写于 1943 年冬,华沙犹太区反法西斯起义失败不久。故事开始于战前，波兰建筑工程师马列茨基爱上波兰籍犹太姑娘伊莲娜。法西斯侵占波兰后，马列茨基害怕伊莲娜的犹太出身连累自己,便和她逐渐疏远,抛弃她后,和另外一个叫安娜的女子结了婚。1942 年，法西斯颁布根绝犹太种族的法令，迫使华沙犹太人在 1943 年举行武装暴动。马列茨基遇到了伊莲娜，知道她父母都被法西斯匪徒杀害了，她自己处境也十分危难，出于对伊莲娜的同情，他把她藏在自己家里，后来因为害怕，又叫她到他女友费拉那里去藏身。可是费拉现在爱上了一个法西斯分子，他去找她时，在她家里遇上了两个法西斯匪徒，他们杀害了费拉，也把他枪杀了。这天下午，马列茨基住所楼底下的流氓强奸伊莲娜未遂，他老婆不问青红皂白，反把她拉到人群当中，骂她是婊子。小说没有交待伊莲娜以后的情况，既然她在人群中暴露了自己的犹太身份，她的结局可想而知。小说没有从正面描写犹太人的反抗斗争，但它通过主要人物的对话，反映了法西斯疯狂镇压犹太起义的经过。伊莲娜对马列茨基说：“德国人昨天夜里在阿巴洛夫杀犹太人，整整屠杀了一夜。”有的地方，法西斯匪徒还用煤气把犹太人集体杀害。安娜说，一个波兰人因为家里藏了一个犹太人，他全家五口都被杀害

了。不论犹太人还是波兰人都生活在一个血腥恐怖的环境中，这对每个正直的人来说，都是一个严重的考验。被认为是“自由进步分子”的马列茨基虽然同情犹太姑娘的不幸，可是当他面临生死考验时，却不能牺牲自己去保护一个遭受迫害的无辜。她老婆安娜表现得尤其恶劣。她父亲被德国人杀害了，但她并不记恨于法西斯，却对犹太人抱有宗教偏见：“为了一个犹太人去牺牲自己的性命，是基督的叛徒。”她把犹太人看成是反基督的，对伊莲娜的态度就是这样。可是马列茨基的弟弟尤列克和他们不同，当他知道犹太区爆发起义后，马上组织了一个 50 人的队伍，去支援犹太人的正义斗争，他认为犹太人的斗争就是自己的斗争，两个民族的斗争目标是一致的。

《灰烬与钻石》是安杰耶夫斯基的主要作品，故事发生在 1945 年 5 月 6 日至 9 日，省城奥斯特罗维茨从纳粹统治下刚刚获得解放，人民政权建立不久，社会矛盾尖锐复杂。战争期间伦敦流亡政府的国家军参加过反法西斯战斗，领导了华沙起义，可是战后一部分人不适应新的社会环境，而政府又要求他们登记入册，因此他们对新生政权产生了敌对情绪。原来的贵族和资产阶级也对新的社会制度表示怀疑和不信任，就是在战前一部分曾为人民波兰而奋斗的革命者中，也有人认为波兰有可能受到苏联的威胁，就像过去沙皇时代那样，因而为民族的前途担忧。波兰工人党奥斯特罗维茨省委书记斯泰凡·什楚卡是个正直的老共产党员，战时被关在法西斯集中营，他妻子在集中营被纳粹匪徒杀害。正当奥斯特罗维茨市民在街上听到德国法西斯宣布投降消息的时候，他乘车走过的一条道路上，突然发现两个工人党的活动家被杀害了。凶手马切克·赫乌米茨基是战后留下来的一批年轻的国家军分子组成的暗杀集团的成员，这个集团本来要谋杀省委书记什楚克，因为这两个工人党活动家乘坐的车子和什楚克的车子相像，被他们误杀。可是过了两天，什楚克去送葬时，还是被跟踪着他的赫乌米茨基在一个

毕苏茨基的兵团战士的坟墓前杀害了。什楚克被害后，凶手随即被巡逻的民警打死。作者对这个暗杀集团并没有作简单化的描写。包括耶日 · 什列泰尔、安杰伊 · 科塞茨基和他的弟弟阿列克 · 科塞茨基、马切克 · 赫乌米茨基、马尔钦 · 博古茨基和雅努什 · 科托维奇等人在内的集团成员在法西斯占领时期有的参加过反法西斯抵抗运动，有的被关在集中营。赫乌米茨基不仅参加过反法西斯战斗，而且他父亲在战争一开始就被德国人杀害，母亲也战死在华沙起义中。他的杀人带有一定的盲目性。一个集团成员对赫乌米茨基说，一个战士的职责就是服从命令，不管杀得对不对，重要的是服从，赫乌米茨基当时正在爱恋着莫诺波尔餐厅的女服务员克雷斯蒂娜，他一心想开始新的生活，当他被指派去枪杀什楚卡的时候，自己也不明白为什么要杀他，但他却不得不这么去做。这说明他已身不由己，一个战时的英雄，现在成了杀人犯。

作者是站在维护新生政权一边的。在他看来，除了战后初期的政治斗争可能危害新生政权的巩固之外，政府机关中的官僚主义和其他腐败现象对于这个政权的巩固也是很不利的。例如书中描写一些达官贵人常在莫诺波尔餐厅举行酒会，相互之间授受贿赂、吹捧和拉拢关系，就是这种情况的突出表现。赫乌米茨基在杀害什楚克前，在那个毕苏茨基的兵团战士的坟墓上发现了刻在上面的一首波兰 19 世纪诗人齐普里杨 · 诺尔维德的诗,诗中问道 大火焚烧过后留下了灰烬，是否也留下了光芒四射的钻石？小说的题目就是由此而来。它向读者提出一个问题：波兰爱国志士和革命者用鲜血换来了一个新的社会环境，其中什么是战火留下的灰烬？什么是钻石？这颗民族的钻石能否不被国内外敌对势力损坏而永远保持它的完美？小说深刻地揭露了波兰国内错综复杂的阶级矛盾，也预示了波兰战后发展的前景。早在 50 年代初它就被改编成电影搬上银幕，成为战后最受欢迎的影片之一。而小说也被公认为波兰战后现实主义经典作品之一。

在《党和作家的创作》这部著作中,安杰耶夫斯基充分表明了他当时拥护社会主义现实主义创作方法的态度。他认为"我们的文学应当成为一种巨大的积极力量，促进资本主义社会基础向社会主义的转变。"在他的理论中甚至不乏从苏联搬来的教条。由此可见,他在《灰烬和钻石》中,虽已指出波兰可能受到国外势力其中包括苏联的干涉,但在 1949 年以后，他也不可能脱离当时的政治倾向和社会潮流，他的这部著作在波兰文艺界曾产生很大的影响。几年之后,由于波兰文艺界对社会主义文学的理解比较广泛,并且有人表示反对社会主义现实主义的创作方法，安杰耶夫斯基在以后的创作中开拓了新的题材,如小说《金狐狸》(1955)写两个小兄弟。弟弟乌卡什对父母和哥哥格热什说，他家的柜子里有个金狐狸,他见到过它,和它说过话,很喜欢它。可是哥哥不相信。有一次，格热什的女友艾米尔卡来到他们家，乌卡什便恶作剧地把她锁在柜子里,要让她看看里面的金狐狸。他父母便对他说,一个孩子有美好的幻想说明他很聪明,但一切要从实际出发。乌卡什听后打开柜门,发现里面什么也没有，这才恍然大悟，原来自己过去一直沉醉在幻想中。小说是从儿童的心理角度反映世界,所以带有天真烂漫的色彩。

1956 年以后，安杰耶夫斯基和许多作家一样，在思想上产生了很大变化,他的后期作品大都侧重于揭露社会阴暗面。小说《黑暗笼罩着大地》和《天堂大门》写的都是历史题材,意在影射专制政体压制人们的独立思考,揭露宣扬'高尚思想道德'的虚伪性。长篇小说《申诉》创作于 60 年代中期,写一个精神病人,他总觉得自己犯了罪，被警方追捕而无处逃生。小说由于涉及了某些社会背景，因此在波兰被禁止出版，1968 年出版于巴黎。

《捣得稀巴烂》的故事发生在 1970 年 3 月和 4 月间,写一位著名演员在苹果园里举行隆重的婚礼,参加婚礼的有文艺界、科学界和政界的名流。这些人讲述自己的经历,发表对政局的看法。有的

人战前和战争时期一直住在苏联，记得战争时期的卡廷事件，数万名波兰军官在苏联被无辜杀害。有的人谈到 1968 年华沙知识界如何抗议禁演《先人祭》,反对以反犹太复国主义为名的排犹斗争。在一些章节中，作者还脱离故事情节，以读书札记和日记的形式发表对过去和当前的政治形势以及文艺问题的看法。这部小说采取了小说加政论的形式,和马赫的《黑海滨的群山》有相似之处。该小说由于接触到了波兰现实中一些比较尖锐的问题，最初在地下出版，1981 年在伦敦波兰侨民出版机构公开出版，并引起了强烈的反响，1982 年经作者同意作了一些删改，才由波兰国家出版社公开出版。

塔杜施·博罗夫斯基(1922—1951) 出身于乌克兰日托米尔一个工人家庭，1933 年随父母从乌克兰迁居华沙,在这里上中学,由于家境贫寒，不得不一边学习，一边去富人家当家庭教师，以挣钱糊口。但他的贫寒出身和在苏联的一段经历，使他很早就接受了革命思想。1940 年他中学毕业后，在华沙布拉格区一个建筑公司里当过工人、仓库管理员和门卫。他利用下班空闲，在秘密开办的华沙大学波兰语言文学系深造，后来又和一些爱国志士创办的刊物《道路》取得联系，参加了在青年中宣传和普及波兰文化的工作。1943 年 2 月 24 日他被德国秘密警察逮捕，关在奥斯维辛集中营，由于当上了集中营的卫生员，才幸免于难。1944 年,他又先后被转移到了纳茨威勒集中营、道特梅尔根和达豪一阿拉赫集中营，1945 年 5 月初被美军解放，才获得了自由，随后在慕尼黑城郊的弗赖曼参加了一个为救济从法西斯集中营获得自由的难民而设立的组织,帮助他们寻找失散的亲属,直到 1946 年 6 月才回到波兰。他在华沙大学波兰语言文学系毕业后,曾先后在《青年世界》、《一代人》和《潮流》月刊做编辑工作，1949 至 1951 年间在柏林的国际报刊信息中心波兰局工作，1950 年参加过华沙《新文化》周刊的编辑工作。

博罗夫斯基早在占领时期就开始创作,最初写诗,处女作《不论何方的土地》于 1942 年发表在秘密刊物上，反映了战争时期一代人的苦难经历。诗人目睹成千上万的无辜者被刽子手屠杀，把他的愤怒和悲哀全倾诉在诗集《潮流的名字》(1945)中。

博罗夫斯基主要从事小说创作。在 1948 年发表的两部短篇小说集《和玛丽亚告别》和《石头世界》中,有的作品写于法西斯占领时期，有的写于战后。它们以主人公第一人称的形式叙述或回忆“我”在法西斯占领时期的华沙和被囚禁在集中营的经历和见闻，大都采取客观的叙事,很少虚构,带有自传的性质。如在《教授和学生们》中,主人公‘我’回忆 1940年在秘密的华沙大学学习时的情形。大学只有八个学生,两男六女。但学习的课程很多,有哲学、文学、逻辑、法律、社会学、建筑学和神学,有时还和教授一起讨论托马斯主义和共产主义。这是他们同毁灭人类文明的法西斯进行斗争的形式，也是为了他们毕业后能够成为祖国有用的人才。这说明他们坚信波兰一定能够战胜法西斯，获得自由解放。短篇《请大家到煤气室去》可以说是最集中和最典型地揭露了法西斯集中营屠杀无辜的罪恶,小说中的‘我’在奥斯维辛目睹一幕幕惨景:一个姑娘“等待着她的是煤气室,龌龊的、令人作呕的集体死亡;等待着她的是集中营,剃光头,大热天穿苏联棉裤,肮脏的、滚烫的妇女躯体散发着令人恶心的气味,可怕的饥饿,非人的劳动。”奥斯维辛集中营,焚尸炉有 16 座,每天能焚化 5 万具尸体，集中营的扩建，通了电的铁丝网一直延伸到维斯瓦河边，那里将要住 30 万穿条纹衣服的人，那里将被称之为犯罪者的城市——‘罪人之城’。”

作者对法西斯集中营的描绘，字里行间透出了他对灭绝人性的滔天罪恶的强烈义愤。但是那些受难者在死亡面前的表现是不同的,《哈尔梅哲的一天》写的就是这方面的情况,由于法西斯匪徒的压迫和残害，每个受难者都在为自己的生存而挣扎，集中营里最普遍的是饥饿，在饥饿的威胁下，甚至发生人吃人这种野蛮残忍的

现象。还有一些卖身投靠法西斯的叛徒，他们向看守们献媚讨好，甚至出卖自己的妻儿和朋友，想从法西斯匪徒那里讨得一个监工的职务。只要当上了集中营的监工，就对自己过去的难友作威作福，变成法西斯的走狗。博罗夫斯基的小说在反映集中营方面，在波兰战后的作品中恐怕是首屈一指的。可是他的作品发表后，却引起了不同的反应。波兰天主教会的读者指责他过于赤裸裸地暴露人的罪孽和丑恶，认为不符合宗教宽厚仁慈的精神。有的评论家认为他的小说充满了自然主义描写，在艺术上有不足之处。但著名诗人切斯瓦夫·米沃什却对它们作了很高的评价："我读了许多描写集中营的书，可是没有一本像贝塔（博罗夫斯基）的短篇小说那么激动人心。……贝塔小说中的人是赤裸裸的，他们失去了良好的情感，这种良好的情感只有当文明习惯存在时才能存在。"这就清楚地说明了博罗夫斯基小说的价值，它指出了 20 世纪人类一切罪恶的根源都来自野蛮残暴的法西斯主义。在博罗夫斯基看来，这种野蛮残酷的产生除了现实根源外，还有它的历史根源。在《在我们的奥斯维辛》中，博罗夫斯基将集中营比作古希腊罗马的奴隶制压迫，认为法西斯罪恶是古代奴隶社会罪恶的延伸，柏拉图的理想国不过是一种幻想。这种比喻并不一定确切，但法西斯的凶残暴戾比古代奴隶主有过之而无不及。然而博罗夫斯基的小说并不是单纯地揭露罪恶和背叛，在他的笔下，集中营里有时也会出现美好的事物。如《在我们的奥斯维辛》中，主人公"我"经常想到他家的书架上有他创作的诗集。这些诗是写给他情人的，他觉得只有诗和爱情才是世界上最美好的东西，他虽然天天目睹残酷的暴行，但对未来并没有丧失信心，他和难友都坚信未来是属于他们的，所以他们一定要活下去。一个俄国人也说战争结束后，再也不会有集中营，人与人再也不会自相残杀，到那个时候再也不会有国家之分，人类将进入一个大同世界。除了这些美好的向往外，还有不少受难者在和刽子手们进行着殊死的搏斗。在《希灵之死》这个短篇中，一群裸身女

人被法西斯看守赶去洗热水澡，士兵希灵走到一个女人跟前想侮辱她。她一怒之下，便在地上抓起一把沙子撒在他的眼睛里。希灵当即拔出手枪要打死她，结果反被她夺过手枪，打倒在地上。作者寥寥数笔，就刻画出了一个机智勇敢、不畏强暴的英雄形象。另一次，犹太人为了不让党卫军把他们枪杀，举行了大规模的暴动，他们烧毁了焚人炉，捣毁铁丝网，想要逃走，遭到了党卫军的血腥镇压，结果他们除了一人侥幸逃走外，其余的全都被杀害了。犹太人的斗争虽然失败，但他们在世界民族解放斗争史上谱写了一曲最悲壮的英雄赞歌，而法西斯灭绝人性的暴行将永远钉在历史的耻辱柱上。博罗夫斯基的小说在波兰战后文学中，以其独特的形式，最真实、最深刻地反映了波兰被法西斯占领时期的社会状况，尤其是集中营这种最具有时代特征的现象，因此他的小说不仅是优秀的文学作品，也是一份珍贵的历史文献。

卡齐米日 ·布兰迪斯(1916—)生于罗兹,1934 至 1938 年在华沙大学攻读法律，战争期间在华沙度过， 1945 至 1950 年在《打铁坊》周刊担任编辑,后一直在《新文化》周刊编辑部工作。他是战后成长起来的著名作家，作品数量很多，曾经产生很大的影响。1946 年他在《打铁坊》工作时，就连续发表了两部长篇小说《不屈的城》和《木马》,从此登上文坛。《不屈的城》描写华沙被占领后长期坚持反法西斯斗争的英雄历史，各阶层的人们在这场维护民族独立的伟大斗争中，献出了宝贵的生命。《木马》中的情况正好相反,主人公“我”是一个青年知识分子,一个美学家,虽生活在被占领的环境中，却只关心自己的美好感情，从来不把民族的命运放在心上，直到最后也没有脱离个人的小圈子。这和那些为拯救祖国于危亡而英勇战斗的爱国者形成了鲜明的对比。

在 40 年代和 50 年代初，布兰迪斯发表了长篇小说四部曲《两次大战之间》,包括《参孙》(1948)、《安提戈涅》(1948)、《不设防的特洛亚城》(1949)和《不死的人》(1951)。《参孙》写一个犹太青年知

识分子雅库布·戈尔德,在30年代因为反抗种族歧视而杀了人，被投入监狱。他在监狱里结识了几个革命者，纳粹法西斯占领波兰后,他们一起参加了保卫华沙的战斗,最后英勇牺牲。《安提戈涅》的主人公克萨维雷·斯托莱伊是一个国际骗子，勾结法西斯做投机买卖,大发横财,成了暴发户。《不设防的特洛亚城》中有两个人物，一个是斯托莱伊的儿子尤里安·沙尔莱,他在战争期间来到巴黎,表示站在伦敦流亡政府一边。另一个是《参孙》中戈尔德在监狱里认识的一个革命者华斯拉·潘克拉特。他在西班牙参加过反法西斯战争，决心为被压迫人民的自由解放而奋斗一生。《不死的人》中的主角托洛是斯托莱伊的小儿子，他走了一条和父兄不同的人生道路，占领时期参加国家军，和纳粹法西斯进行了英勇的战斗，战后又加入波兰工人党，在某党委会宣传部当了一名司机。波兰的铁路在战争年代遭到了严重破坏，汽车成了国内最重要的交通运输工具。但各地土匪横行，甚至勾结国外的敌对势力制造恐怖，破坏公路运输，托洛每完成一次运输任务都要冒生命危险，但他在艰难的环境中得到了锻炼，成了一名祖国人民的忠诚战士。小说《两次大战之间》揭露了30年代的社会黑暗，指出了在各种政治力量斗争的环境中，知识分子是没有中间道路可走的，他们只有投身到民族解放的伟大斗争中，才能实现人生的价值。

《公民们》(1954)是一部根据社会主义现实主义原则创作的长篇小说,但它在50年代初的同类作品中,却是写得比较成功的。小说以1951至1952年的波兰社会主义经济和文化建设为背景，通过在华沙新布拉格区建筑土地、《人民之声报》社和一所中学发生的许多事件展开情节，揭露了各种错综复杂的社会矛盾，成功地塑造了一系列个性鲜明的人物形象，热情歌颂了国家干部的公而忘私和对人民事业极端负责的精神以及青年和工人建设祖国的劳动热情。小说所反映的时代背景是和当时波兰统一工人党领导的波兰社会主义革命和建设以及国际上的政治斗争紧密联系在一起

的。在 40 年代末和 50 年代初,波兰人民政权建立不久,它所领导的社会主义建设遭到一些公开和暗藏敌人的破坏，其中有战前资产阶级政权被推翻后留下来的敌对分子,还有外国的间谍,他们力量不可低估。与此同时,国际上的冷战形势、朝鲜和越南战争、全世界人民保卫和平的斗争以及苏联和中国的社会主义建设对波兰的发展方向也有很大的影响。所有这一切在小说中都有充分的表现。

作者对波兰当时社会主义建设的形势并没有作简单化的估计。这里可以看到,除了国内政治上的敌对分子的破坏之外,波兰统一工人党内的官僚主义者和追求名利的市侩的危害也是很大的。此外还有党的干部和积极分子在工作中的经验不足以及物质条件的匮乏也给社会主义建设造成了困难。正是由于情况的复杂,生活和工作在这个环境中的人们就必然充分地表现出他们各自不同的政治态度、思想面貌和个性特点,而这一切在小说中又是通过人物的行动和心理状态的变化多方面的描写展示出来的，这就避免了公式化和概念化的弊端。

1956 年前后，布兰迪斯和一些前一阶段拥护统一工人党的文艺政策的作家一样，在政治立场和思想观点上发生了很大的变化。这时期他发表了两部清算小说：《保卫格列纳达》(1955)和《克鲁尔兄弟的母亲》(1957)，它们都是揭露前一时期波兰政局的所谓'歪曲和错误'的作品。尤其是《克鲁尔兄弟的母亲》发表后引起了很大的反响。它和《公民们》的思想倾向完全不同。《公民们》虽然指出了现实中的矛盾，但主要是歌颂现实的，而且它揭露矛盾是从维护波兰社会主义制度和社会主义建设的利益出发的。可是《克鲁尔兄弟的母亲》中却充满了悲观失望的情调。小说所描写的女主人公乌齐亚·克鲁尔战前是一个洗衣妇，她丈夫因酗酒倒在街上，被电车轧死了。乌齐亚一个人带着四个儿子泽龙、罗曼、克莱门斯和斯塔希谋生,家境十分贫苦。法西斯侵占波兰后,她大儿子被抓到德国去当苦工，三儿子克莱门斯在一个革命者的影响

下，参加了波兰工人党及其领导的反法西斯抵抗运动，后来被盖世太保逮捕，关进了监狱。乌齐亚带着罗曼和斯塔希，靠在铁路旁做小买卖，苦苦熬过了艰难的岁月，终于迎来了民族解放的一天。

波兰解放后，罗曼和泽龙在工厂当工人，罗曼在生产中创了新记录，曾获得先进工作者的奖章。但这个家庭不仅没有享受到翻身解放的幸福，反而受到了残酷的迫害。罗曼在生产中创新记录，提高了劳动生产率，但也增加了工人的劳动强度，结果被工人痛打了一顿。克莱门斯一贯忠诚党所领导的人民解放事业，占领时期曾为民族独立而战，可是战后却遭到诬陷，说他参加了由盖世太保和伦敦流亡政府操纵的间谍组织，曾受命杀害一个波兰革命者，是党的叛徒，被关进了监狱。斯塔希在学校里读书，成绩很好，可是校领导却逼着他和哥哥克莱门斯划清界线，后来他因参加一次流氓活动，被送上了法庭。乌齐亚到处为儿子克莱门斯申诉冤情，还直接写信给总统，希望国家最高领导为她儿子伸张正义，但都没有结果。大儿子泽龙在工厂里收入微薄，对新社会有不满情绪，认为现实中的一切，包括那些宣传鼓动都是欺骗。还有一个大学生，因为指出了官方的宣传对马克思主义作了庸俗的理解，被看成是反党，与政府为敌，被开除了学籍。

小说所描写的乌齐亚一家的不幸遭遇和他们所处的社会环境种种罪恶的表现都带有强烈的政治色彩，这实际上是一部代表反“社会主义现实主义”倾向的作品。但从此以后，布兰迪斯在创作中也就脱离了政治题材，开始对一些富于普遍性的问题进行研究。如在1960年发表的短篇小说集《浪漫情调》中，有的写法西斯占领时期的恋爱和背叛，有的从历史的角度出发，评审法西斯主义的罪恶，认为对它不宜作出单一的结论。像《致Z夫人的信》、《王牌》和《市场》等作品，在形式上则更趋向于散文化和政论化，代表了波兰战后小说形式的演变。《致Z夫人的信》以书信体写成，作者向他

臆想中的 Z 夫人生动地描述了他在意大利、法国和奥地利的种种见闻,还和 Z 夫人进行讨论，发表了他对文学、对人和社会关系的看法，这实际上是一部掺杂着游记和政论等多种形式的作品。作者首先以加缪的小说《局外人》和《堕落》为例,说明人不可避免地要堕落和犯罪，这是出自他的本性，而不是由于社会原因，所以不能用法律来判决他犯的是什么罪。但这并不是说人和社会环境没有关系，相反的是，作者深知一个人不可能脱离社会，但他认为要和社会上一切妨碍个人自由发展的因素作斗争，对于善恶和功过，不可能有统一的看法，只有展开自由讨论才能得出比较正确的认识。除《致 Z 夫人的信》外,还有像《生活方式》和《两个很老的人》这样的作品，采取了半散文和半戏剧的形式，是作者对小说形式的一种创新。小说《邮政变奏曲》(1972)以书信体写成,提出了一个新观点，认为波兰历史上的民族悲剧产生于对崇高理想的追求，理想没有实现便产生了悲剧，这种理想是幼稚可笑的，这种悲剧也很可笑，有碍于民族智能的发展。作者对传统的爱国主义和人道主义思想也进行了讽刺，他的这种反传统的观点在读者中曾经引起争论。这部小说被认为是他后期的重要作品之一。

伊戈尔·内维尔莱(1903—1987)生于比亚威斯托克省的比亚沃维扎，母亲是波兰人，父亲是一个俄国军官。第一次世界大战爆发后随父母迁居俄国，经历了俄国革命战争的年代。1920年他中学毕业后，在基辅大学攻读法律，曾参加俄国社会革命党，1924年回到波兰，1926年被聘任为雅努什·科尔恰克[①]的私人秘书和科尔恰克主办的专门收留犹太孤儿的孤儿院教师，1931至1939年主编过科尔恰克创办的儿童刊物《小观察》。

在德国法西斯占领时期，内维尔莱在华沙开了一个木工作坊，1943年被盖世太保逮捕，多次被关在法西斯集中营里。他战后回

① 雅努什·科尔恰克(1878—1942)波兰作家和教育家。

到华沙，在波兰儿童之友工人协会工作，1948 年出版了第一部小说《来自萨斯基大草原的少年》，成功地塑造了一个参加反法西斯战斗的少年英雄形象。1952 年出版的小说《纤维工厂回忆录》是他早期最重要的作品。故事发生在 1920 年至 1936 年，通过弗沃茨瓦维克县一个纤维工厂和附近农村的阶级斗争以及一些共产党员的革命活动的描写，充分展现了 20 和 30 年代波兰和欧洲风云突变的时代面貌。小说大都以真人真事为基础，在这一点上和卢齐杨・鲁德尼茨基的《旧的和新的》有相似之处，它广泛地再现了 20 和 30 年代波兰无产阶级翻身解放的斗争，成了波兰文学史上记载 20 世纪波兰工人运动史的为数不多的杰作。

小说展现在读者面前的，首先是弗沃茨瓦维克包括纤维工厂在内的许多工厂的工人和近郊农民的贫困生活和被压迫的悲惨命运。在纤维工厂做工的都是厂方雇来的临时工，不仅工资很低，而且没有一个正式的住所，有的露宿街头，有的在工厂附近挖地洞，像野兽一样在洞里栖身。车尔瓦柴克锯木厂的老板“拼命地让工人干活”，“克扣工资”，“殴打工人”。在经济危机来到的时候，各工厂“减缩编制”，大批裁人，造成了庞大的失业队伍，流入城市的农民同样找不到工作。根据小说记载，弗沃茨瓦威克的居民当时只有 56000 人，单失业者就超过了 9000 人。共产党员杰布罗曾经这样概括当时城乡的局面：“捐税重，工资低，强迫服役，破产拍卖——土地一年比一年减少。”各行各业的工人和失业者联合起来，在共产党组织的领导下，举行大规模的罢工和游行示威，要求厂方提高工资，反对降低包工价，派代表去和市长谈判，要求政府解决失业问题，可是当局却在各地逮捕了许多共产党员和左派人士，把他们关进监狱或处死，这引起了国外波兰侨民的义愤，向波兰驻该国使馆提出了抗议。希特勒 1933 年上台后，关于德国国会纵火案，德国共产党领袖台尔曼被捕和国际反法西斯战士季米特洛夫在莱比锡法庭上和法西斯匪帮进行正义斗争的消息都很快就传到了弗沃茨

瓦维克，尤其是季米特洛夫斗争的胜利给弗沃茨瓦维克的革命者和工人群众以很大的鼓舞，他们决定成立罢工委员会以加强对罢工的领导，由过去单纯提出经济上的要求转入政治斗争，农民也成立了农民协会，在他们组织的游行示威中，喊出了“改革土地制度”“政权归农民”的口号。

小说主人公什钦斯内出身于木工家庭，年少时全家住在俄国伏尔加河畔的新比尔斯克城。后来全家迁回波兰，住在弗沃茨瓦维克近郊的瑞古采村。什钦斯内和他父亲在弗沃茨瓦维克的纤维工厂当工人，但他后来因为参加罢工被厂方解雇，于是来到华沙，希望得到长期住在这里的姨父母的帮助，可是狠心的姨父把他拒之门外。这时他幸好遇到了一个善良的工人巴布拉把他收留在自己家里，还帮他在木工场找到了工作。什钦斯内从小就随父亲学会了精良的木工手艺，很受老板赏识，得到了优厚报酬。他看到老板殴打工人，就上前去阻拦，老板对他也没有办法。他因感到自己从小没有上过学，文化水平低，便利用空闲时间如饥似渴地阅读文艺书籍。后来他又转到一家修复古旧家具的店里干活，学会了细木工和雕刻,挣的钱也越来越多了。有了钱,他又进了一所补习学校,学到了数学知识。正当他要去上大学时，他应征入伍了，在军队里表现出了出众的拼杀本领，曾经受到长官的器重。服役期满后，回到了弗沃茨瓦维克，先在一家疾病保险公司工作，后又转到纤维工厂，参加了厂里的一个革命组织，为解决那些被关在监狱里的革命者的子女生活困难做了许多工作，和女友玛嘉一起将一架印刷机转移到了安全的地方，印制了许多宣传品，动员工农群众参加革命斗争。小说是根据真人真事写成的，不仅摆脱了公式化和概念化的偏向，而且以它的真实性赢得了读者的喜爱和评论界的高度评价。

60 年代以后,内维尔莱发表的长篇小说《林海》(1960)讲述一个青年猎手的故事。《活结》(1966)和《8 月 5 日法庭里的对话》(1978)反映雅努什·科尔恰克的生平和事业。另外还有短篇小说

集《在奥比瓦尔达那边,在第七条河那边》(1985)和自传体小说《诸神宴会上所留下的》(1985)等。长篇小说《诸神宴会上所留下的》写的是作家少年时随母亲在俄国的一段生活。主人公“我”儿时住在华沙祖父母家，祖父和父亲相继死后，母亲嫁给了一个白俄军官，“我”后来随母亲迁到了白俄罗斯一个小城佩扎,住在继父家里。第一次世界大战爆发后，继父上前线打仗，母亲担起了全家生活的重担。“我”开始上中学,对文学产生了很大兴趣,写了不少诗歌。1917年2月沙皇政府被推翻后，“我”听说俄国成立了社会革命党领导的临时政府，要在俄国建立一个自由资产阶级国家。还听说高尔基在他办的《新生活报》上和《真理报》进行争论，他以人道主义者的名义，要求维护俄罗斯人的人权和自由，实际上，他是指责布尔什维克党领导的革命践踏了人权。不久布尔什维克党人和红军来到了佩扎,建立了人民教育委员会。“我”在和一些布尔什维克党党员的接触中,觉得他们和蔼可亲,给“我”留下了好印象。主人公“我”爱读达尔文和斯宾诺莎的著作,也读过马克思的著作。但“我”认为学校共青团组织向青少年灌输的是教条主义和宗派主义思想，他们对人类文化遗产采取虚无主义态度。例如他们在谈到普希金的《叶甫盖尼·奥涅金》时,说这部书写一个贵族公子不会劳动,只会社交和跳舞，在决斗中还打死朋友，毫无价值。而吉卜林也不过是一个给英帝国主义唱赞歌的作家等等。

中学毕业后,“我”从佩扎来到了乌干斯卡,在一所学校教书，又听说中国爆发了五四运动，那里需要革命思想。乌干斯卡人民委员会宣布国内战争结束，要在苏联建设共产主义，共产主义意味着物质和精神财富的增加，人人享有自由和平等的权利。可是乌干斯卡人民的生活并未得到改善,这一年干旱,城里闹饥荒,盗贼横行，社会秩序很乱。布尔什维克党内存在尖锐的矛盾和斗争，在列宁和托洛斯基的斗争中，斯大林站在列宁一边，被认为是列宁最忠实的学生,可“我”听说列宁死后在自己的遗嘱中,又对斯大林表示不信

任,在斗争中遭到失败的人大都进了监狱“我”的一些同事认为，俄国经济和文化落后，在苏联不可能马上建成共产主义。可是“我”的思想和言论在学校被认为是资产阶级的挑衅“我”的同事也有许多人被看成是资产阶级改良主义者，可见在俄国革命初期，不仅在布尔什维克党内，而且在社会上都存在着尖锐的矛盾和斗争,这种矛盾出自于人们对革命的不同态度,对共产主义不同的看法。内维尔莱一生的创作大都以波兰和俄国的无产阶级革命为题材,不仅歌颂了革命的胜利,也指出了革命者在思想和政治上犯过的种种错误，反映了革命道路的艰难曲折。

博赫丹·切什科(1923—1988)生于华沙一个知识分子家庭，1939年5月中学毕业后，因家境贫寒就辍学了。德国法西斯占领时期,他在华沙一家木工厂当徒工,和这个厂里的秘密爱国组织发生了联系。1942年他参加波兰工人党领导的人民近卫军和华沙青年战斗联盟,此后,他作为青年战斗联盟的指导员和宣传员,参加了一系列反抗法西斯侵略压迫的武装斗争和宣传鼓动工作。华沙起义爆发后，他作为人民近卫军一个战斗力很强的突击营的战士，参加过华沙沃拉区和老城区的反法西斯战斗。起义失败后,切什科随大批居民逃离华沙，后又参加了波兰军第二军强渡尼斯河的战斗，曾在战斗中负伤。1945年,他在琴斯托霍瓦又组织了一个青年战斗联盟,担任联盟公民民兵队的指挥官。这一年秋天,他去伦敦参加了世界民主青年联盟代表大会，冬天考入华沙国立美术学校学习,1947年毕业后又在华沙美术学院继续深造。这期间,他曾担任华沙《直言》周刊的美术编辑,对文学也产生了很大的兴趣。早在华沙美术学校学习期间,切什科就开始了文学创作,曾在青年战斗联盟主办的刊物《青年的战斗》上发表过许多散文。1951年,他在华沙美术学院毕业后,便把自己的主要精力转移到小说创作上,同时也撰写和发表了许多美术评论文章，1959年，他还出版了一本关于美术的小说《色彩中的奇遇》。1954至1955年间,他曾担任

《人民论坛报》驻莫斯科记者，60 年代以后，一直在《文化评论》和《文化》周刊编辑部工作。切什科一生发表的作品有短篇小说集《教育的开始》(1949)、《珊瑚丛》(1954)、《非感伤主义教育》(1958)、《绣鹿的锦缎》(1961)、《刨花》(1971)、《教堂里的钟》(1975)、长篇小说《一代人》(1951)、《悲歌》(1961)、《火灾》(1975)和他任《人民论坛报》驻莫斯科记者时创作的报告文学集《苏联记事》(1956)等。

切什科的小说作品大都反映他在纳粹德国占领时期和战后初期的社会见闻和他一生的战斗经历，因此具有自传的性质。如短篇小说《利己主义即逃跑》，写一个秘密爱国组织的成员因为经不起残酷斗争的考验，脱离了组织，躲在他的一个亲戚家里，但他后来感到悔恨，特别是当他知道他所在的秘密组织的成员全都牺牲后，更深感他的逃跑是对同志和祖国的背叛。小说对主人公的矛盾心理作了深入细致的描写。

《一代人》(1951，中文版译作《人民近卫军》)是切什科 50 年代最重要的作品。小说主要描写波兰工人党领导的人民近卫军和青年战斗联盟在华沙进行反法西斯战斗的经过，其中许多场景都是作者本人的见证，因此具有很大的真实性。年轻的主人公斯大诃、尤立克、格热希等都是出身于工人的爱国者。当时华沙有一家由贝尔格三兄弟开的木工厂，规模很大，可是他们常常接受德国法西斯的定货，给德国军队制造行军的雪橇，给德国死伤士兵制造担架等，为德国法西斯的侵略战争效劳。斯大诃和尤立克被介绍到这家工厂当了工人后，最初看到一些老工人工作态度十分认真，在这些老工人的影响下，他们自己也努力工作，因此受到老板的赏识和提拔。这期间，华沙在德国法西斯统治下，到处充满了恐怖的气氛。纳粹分子在城里不断搜捕波兰的爱国者和犹太人，把他们关进监狱或者送往法西斯集中营，其中大部分都被法西斯匪徒残酷地杀害。面对法西斯的种种暴行，华沙人民和他们进行了不屈不挠的斗争。在贝尔格的木工厂里，也活动着波兰工人党领导的人民近卫军和

青年战斗联盟的组织。斯大诃和尤立克等因为和青年战斗联盟的成员共产党员罗达克、塞库瓦等接触很多，在他们的教育和引导下,阅读了《共产党宣言》,懂得了马克思关于剥削和剩余价值的理论,认识到了自己在贝尔格木工厂里遭受的残酷剥削。罗达克还告诉他们,贝尔格工厂的剥削制度受到德国法令的保护,他们和法西斯匪徒是一伙,法西斯的末日马上就要来到了,"这些反人性的东西,必将会被迅速地消灭掉。"

斯大诃和尤立克后来也参加了人民近卫军和青年战斗联盟，他们经常听到监狱里杀害大批爱国者和共产党员的消息。青年战斗联盟不时举行集会,散发传单,出版《青年战斗报》、《自由论坛报》等,揭露侵略者反动凶恶的面目,号召人民团结起来,建立统一阵线,为祖国的独立和自由而战斗。最初,这两支队伍因为缺少武器，便不时向单个的德国士兵发动袭击，夺取他们的枪支和手榴弹。有了武器之后,他们决定以游击战灵活多变的方式打击法西斯侵略者,如放火烧毁德军的坦克、炸毁德军占领的桥梁,等等。

后来,一个女战士哈里娜不幸被捕,遭到严刑拷打,但她至死也没有讲出近卫军战斗的情况，表现了一个爱国者坚贞不屈的伟大精神。市里'咖啡夜总会'是一家专供德国人享用的高级妓院,一些党卫军军官常来这里寻欢作乐，人民近卫军战士等到这些军官来了之后,将手榴弹向他们扔去,把他们全都炸死。近卫军战士要让侵略者知道,"在这个世界上是没有他们的位置的。"

人民近卫军和青年战斗联盟在战斗中取得了很大的胜利，他们的人数也增多了,他们的目标是'占领所有的森林、乡村和城镇,控制住所有的道路,用威猛的火墙封锁住德国的运输线',把法西斯匪徒全部消灭,在波兰建立一个人人享有自由平等,享有他们所需要的一切的社会,一个公平合理的社会。这部作品是战后初期唯一的一部反映人民近卫军坚持反法西斯战斗的作品，在读者中曾经产生很大的影响，50 年代还将它拍成了影片，在波兰国内外很

受欢迎。

1956 年以后，切什科和别的作家不同的是，他没有接触过现实中的政治题材，而像他前期创作那样，仍以法西斯占领时期作为反映对象，但是由于波兰和西方现代派文艺思潮的影响，他这时期的创作不再歌颂反法西斯战斗中的英雄人物和英雄行为，而侧重于描写人们在战争中各种不同的表现以及战争在他们的心理上造成的影响。如在《漫溢的鲜血》中，作者描写在战场上有两种死亡：一个士兵准备参加一场战斗，战斗还没有开始，可能要等一个小时，也可能要等一天才开始。他害怕了，觉得这种等待对他来说是一种残酷的折磨，他忍受不了这种折磨，因此在战斗没有打响之前就自杀了，可是他的自杀却给他蒙上了耻辱。另一个士兵则不一样，一次他被派去侦察敌情，想到自己可能被敌人发现，终究免不了一死，与其耻辱地死，还不如光荣地死，那样在他死后还会受到世人的敬仰。遇到敌人后，他和敌人展开了激烈的战斗，最后英勇地牺牲了。作者在这里并不是把他作为一个英雄来描写的，只是认为他在考虑个人得失方面，比那个自杀的士兵要聪明一些。

长篇小说《悲歌》写 1945 年波兰打败德国法西斯的最后几个礼拜中，波兰人民军第一军某部的一次苦难的行军。小说中只有一些零散的战斗场面和军营生活的描写，没有贯穿始末的故事情节。这本来是一次走向胜利的行军，可是官兵们却充满了悲观情绪。他们并不知道这次行军的目的何在？由于行军途中生活极其艰苦，官兵们甚至为自己能否活到明天而担扰，可是他们又无法改变这种状况，只是一天天盲目地向前走去，心里什么也不想，休息的时候便酗酒和玩弄女人。极端无聊和濒于绝望的处境使所有的人都觉得人生在世毫无意义，在途中挖掘战壕也只是为了自己死后有个葬身之地。小说通过叙事、人物的对话和独白，对各种人物的病态心理作了细致入微的描写，在形式上则趋于散文化，和布兰迪斯的《致 Z 夫人的信》等作品有相似之处。小说发表后，由于评论界和

读者对它的主题思想有不同的看法，曾经引起很大的争论。有的评论家认为，这部小说是对战争的控诉，战争不仅毁灭物质文明，给人类带来极大的灾难，而且给人们的心灵也造成了难以愈合的创伤。有的评论家则认为作者在宣扬“新和平主义”，它和旧和平主义不同：旧和平主义宣扬战争的残酷和可怕，没有指出正义战争和非正义战争的区别，但它表现了人道主义观点；新和平主义则不一样，它要人们相信，不论战争还是人类所有其他活动都毫无意义，人连自己都不相信，更无法改变自己的命运。

在《论贼》这个短篇中，切什科对贼这个概念似乎有意发表了一种和一般人截然不同的看法。他在小说中写的是一个“正义”的贼，他进行盗窃是为了反抗非正义的社会，他要消灭这个社会中一切非正义的规章制度和法律，建立一个正义的社会，所以他在他的同伙中受到尊敬。后来，他虽因盗窃被捕入狱，但因为他是一个正义的贼，狱中的看守对他也很尊敬，认为他不需要思想改造，也不存在什么弃旧图新的问题，作者通过这种奇特的构思反映了他对现实的不满。

在《色彩的奇遇》这部作品中，切什科接触了他最熟悉的题材。早在华沙美术学院学习期间，他对波兰美术界的创作状况就有很多的了解。小说写的是一个画家巴尔特沃米叶伊的经历：他在一个小城绘画写生，他和一些朋友的交往以及他和一个姑娘恋爱的经过等等。此外，小说在人物的对话中还夹杂着一些议论的成分，表明他们对战后美术创作状况的看法。其中主要的一点是反对艺术从属于政治或者为某种社会利益服务，他们认为，艺术并不一定要反映某种思想观点，它也没有义务去宣传某种思想观点，如果强求艺术这么去做，就会使它失去自己的生命力。

收集在《绣鹿的锦缎》中的许多短篇也反映了战争时期的题材，这里对战争时期发生的一切提出了一种新的看法。如小说《一段生活》中的主人公认为 1939 年 9 月德国法西斯进攻波兰时波兰

军队的抵抗是一种愚蠢的行动，白白地付出了牺牲，可当时不仅军队而且许多人都参加了这场反法西斯侵略的战争。《再过 3 小时 15 分就会死去》写一个士兵被无端指责要谋杀另一个士兵。作者认为这种不白之冤也是战争环境造成的。《雨中的谈话》写两个朋友出外打猎，迷了路，得不到救援，于是互相抱怨和吵闹起来，其中一个在气怒中把另一个打死。

总的来说，切什科的后期创作扩大了题材的范围，但其中大部分作品仍然没有脱离战争时期的背景。作家从他早期歌颂英雄和理想转向了对人生意义的探讨，热衷于对一系列重大社会问题的研究，发表了自己的看法，可是他的看法带有悲观主义的情调。

罗曼·布拉特内(1921—)生于克拉科夫，1939 年中学毕业后来到华沙，曾短期应征入伍，去东方服役，后来和母亲一起住在华沙近郊的孔斯坦岑。他的母亲是一位音乐教师，父亲任波兰军骑兵第二团团长，在法西斯侵占时期，任国家军基埃尔策城防军的司令。1943 年，他创办了秘密刊物《起重机》，在该刊发表了许多政论文章，1944 年 4 月作为一名国家军战士参加华沙起义，失败后被纳粹匪徒逮捕，先后囚禁在拉姆斯多夫、桑德保斯泰尔和吕贝克集中营。1945 年，他被盟军从集中营解救出来后去巴黎，后来在华沙政治学院深造。1946 至 1948 年先后担任《一代人》、《潮流》和《复兴》等刊物的编辑，1949 年在什切青任波兰文学剧院院长，1950 至 1952 年在《新文化》周刊编辑部工作，1963 至 1971 年任《文化》周刊副主编。

布拉特内在法西斯占领时期开始创作，最初写诗，1944 年发表诗集《蔑视》，主要以作者亲身经历的反法西斯战争为题材，反映人民群众对法西斯的仇恨和对自由的向往，以及他们战胜法西斯的信心和决心，和当时出现的反法西斯战斗诗歌属于同一类型。40 年代末他开始创作小说。第一部长篇小说《最后一步》(1955)以波兰战后初期的农村合作化为题材，主要反映农民对这个运动所表

现的抵触情绪以及波兰社会各阶层的不同看法。小说明确指出农民刚刚从土地改革中获得土地，现在要他们把土地交出来归集体所有,这是违反他们意愿的,就像玛丽亚·东布罗斯卡同年发表的中篇小说《乡村婚礼》所写的一样。

长篇小说《科仑布们,20 岁的一代》(1957)是布拉特内的代表作,以国家军的战斗经历为题材,是战后这类题材最有代表性的一部作品。它分三卷 第一卷《第一次死亡》,第二卷《第二次死亡》,第三卷《生活》。这里所说的 20 岁的一代,是 1939 年 9 月德国法西斯侵略波兰时刚满 20 岁即波兰于 1918 年获得国家独立后出生的一代年轻人，他们在法西斯占领时期大都参加了伦敦流亡政府领导的国家军的抵抗运动。在第一卷中,主人公科仑布、耶日、齐格蒙特、奥罗、阿瓦、罗伯尔特、贝希卡等都是国家军的青年军官或士兵,他们领导或参加了国家军的地下组织和游击队,为波兰民族的独立而战。有的办秘密报纸《真理和民族》,设秘密电台,揭露德国法西斯侵占波兰国土、屠杀波兰和犹太人的罪行,宣传为民族独立而战的思想，在法西斯奴役的艰难岁月里保护波兰的文化遗产免遭破坏。耶日经常秘密阅读波兰现代诗歌和尼采的著作,认为尼采的超人哲学用在当前就是要求波兰各社会阶层团结起来，只有全民族的团结,才能形成不可战胜的‘超人’力量,打败包括法西斯在内的一切强大的恶势力。

参加他们聚会的有从苏联卡廷来的波兰军官，一个军官说他看见有许多波兰人被俄国人杀了。他们在秘密的宣传中,还提出了反对两个占领者即纳粹法西斯和俄国占领者的口号，要争取和动员所有的波兰人参加到他们领导的运动中来。华沙的秘密刊物除了《真理和民族》外，还有一个由波兰共产党人主办的刊物《道路》。《真理和民族》的主办者希望和《道路》联合起来,在反对德国法西斯而又不受任何其他外国干涉的条件下,为实现波兰的‘民族共产主义’而奋斗。

科仑布和耶日等领导的游击队的主要任务是破坏敌人的交通线。他们曾多次炸毁德国法西斯所控制的铁路和火车，夺得敌人的军火，打死法西斯高级军官，以他们机智勇敢的战斗，给敌人以沉重的打击。作品还生动地展示了游击队暗杀华沙地区党卫军头子库彻拉的场面。有一次，游击队员巴希卡不幸被捕，盖世太保对她严刑拷打，逼她招出游击队领导，但她坚贞不屈，表现了一个爱国者的崇高品德。

在第二卷中，作者反映了华沙起义从发动到最后失败的全过程。小说中的场面一方面是法西斯匪徒焚烧城市和街道，枪杀他们抓到的华沙市民和抵抗运动的参加者，居民在慌乱中逃跑。一方面是科仑布、耶日、齐格蒙特和奥罗等各领一支武装在大街或广场上，在房内或地下室，甚至在地下水道中和敌人浴血战斗，十分壮烈。他们在战斗的最初阶段消灭了许多敌人，夺得了敌军控制的电报大楼、切尔尼亚科夫斯基据点和敌人的坦克，取得了很大的胜利。他们像华沙起义爆发前那样，声称在打败法西斯后，不接受任何强加给波兰民族的东西，可是他们的力量和纳粹法西斯相比毕竟悬殊,只坚持了两个月,就弹尽援绝,不得不求救于苏联红军。耶日告诉大家，罗科索夫斯基将军统帅的红军部队虽然已经到了华沙近郊，但受到德军阻击，没法支援华沙，科仑布等只好率领残部从华沙地下水道中逃跑。

第三卷写他们在苏军俘虏营的生活。俘虏没有吃的，整天挨饿。俘虏营的管理者把他们看成和德国人一样，对他们十分凶恶。后来科仑布、耶日、齐格蒙特和奥罗来到巴黎，和一些穷苦的波兰侨民住在一起。3 个月后,耶日、齐格蒙特和奥罗回到波兰,科仑布不敢回国，在国外做投机买卖。当时波兰正在清查留在国内的国家军分子，耶日和奥罗向政府登记，后在《一代人之声》杂志当编辑，耶日在杂志上发表文章，宣传波兰和苏联的友好关系，通过电台讲述国内的民主和自由，号召流亡西方的国家军战士回国，但他却不

被政府信任。齐格蒙特最初参加了人民军队剿灭土匪的战斗，政治上同样被歧视，后来他参加国家军的秘密组织，企图暗杀省长，但没有成功。耶日最后来到齐格蒙特的藏身之处找他，劝说他向政府坦白登记，结果被他的同伙杀害。作品充分反映了年轻一代的国家军战士坎坷而悲惨的人生经历。他们在法西斯占领期间为了祖国的独立和敌人进行了英勇不屈的战斗，表现了高度的爱国主义精神。战后，他们本想逐渐适应新的社会环境，投入到祖国的建设事业中去，可是却遇到了不公正的对待，如耶日热情、敦厚、真诚而又深明大义，但他不仅不被政府信任，而且遭到他过去的国家军战友的敌视，落得悲惨的结局。作者通过以上几个人物的描写，对波兰战后复杂的社会矛盾及其产生的原因作了深刻的剖析，在他看来，所有这一切，归根结蒂，都是由于战后政府对国家军的普通军官和战士采取了错误的敌对态度。

布拉特内随后发表的作品如长篇小说《被折磨的幸存者》(1959)、《草稿》(1961)等也都接触到了国家军的题材，写的是一些在大战中幸存的国家军战士回到祖国后陌生的感受。小说《第二次生命》(1967)写一个波兰飞行员在英国参加反法西斯抵抗运动，战后回到波兰，却被当局当成是西方间谍而投入了监狱。小说《命运》(1973)的女主人公玛丽亚是一个精神病患者，通过她的各种痛苦和奇特的心理状态暗示了她和波兰50年代初的政局有关。

国家军和50年代政治斗争的题材不仅反映在布拉特内50年代到70年代的作品中，而且在他80年代的创作中也有所表现，这种题材几乎贯穿了他的全部创作。1989年出版的小说《生存奇谈》就是很有代表性的，它由两个中篇组成，因为它们的内容相互之间有联系，也可以把它们看成一部作品。第一个中篇也叫《生存奇谈》，主人公"我"一开始就想起占领时期的几个朋友：一个叫安杰伊·贝兹林基，是位钢琴家，1939年波兰被德国法西斯占领后参加国家军，在华沙起义的战斗中被打断了一条胳臂，战后留在波

兰，因为国家军的身份而被怀疑和伦敦流亡政府有联系，并进行反对新生国家的活动，遭到了审查。另一个叫洛列克·瓦东斯基,战时也参加了国家军，战后不得不长期流亡国外，到过德国和意大利，后定居布拉格，成了一个电影导演。有时他也偷偷地回到波兰，但没有暴露身份。主人公“我”有一次和瓦东斯基在林中相遇,见他驾着一辆插着美国国旗的轿车驶过，感到很奇怪，于是上前询问，瓦东斯基说这是为了避免警察来找他的麻烦，可见像他这种身份的人从国外回来，只能冒充外国使馆官员或者外国人，才能避免监视。“我”在报刊上发表过许多文章,力图使人们改变对国家军的看法,公正地对待他们,可是有人却告密,说“我”也是国家军,还和插着美国国旗的轿车里的人说过话,于是“我”也被逮捕了。《生存奇谈》中的第二个中篇《丑恶的复活》写一个无辜的受害者,国家军战士齐格蒙特战后长期被关在监狱里，他老婆不得不和他离婚到国外去。后来齐格蒙特虽然获释，但从此失去了唯一的伴侣。如果说国家军问题在 40 和 50 年代的政治生活中很重要，那么在 80 年代就已经失去它的现实意义了。小说《生存奇谈》的结构形式独特,除了表现这一主题之外，在一些章节中还节外生枝地虚构了一些凶杀和盗窃案件的故事。这种结构形式和威廉·马赫的《黑海滨的群山》等作品的散文化和政论化倾向有所不同，是小说形式创新的一种尝试，可是这种创新使读者感到牵强附会。

耶日·普特拉门特(1910—1986)生于白俄罗斯的明斯克，1930 至 1934 年就读于立陶宛维尔诺的斯泰凡·巴托雷大学波兰语言文学系，积极参加大学文艺活动，并和维尔诺一家颇有影响的文艺月刊《火炬》取得联系，在该刊发表诗歌作品。1935 至 1936 年他在当地左派刊物《直言》和《卡片》担任编辑工作。1937 年这两个杂志因被指控宣传共产主义，曾经引起一场著名的官司。战争初他在利沃夫，1941 年去莫斯科，1943 年参加创建了波兰爱国者联盟和波兰第一军，后在以塔杜施·科希秋什科命名的第一师担任政

治教官,是波兰工人党的机关刊物《新视野》的编辑。德国法西斯1944 年从苏联败退时，他随波兰第一军回到波兰， 1944 至 1945 年,在解放了的卢布林和克拉科夫创办了《共和国》和《波兰日报》，1945 至 1950 年先后担任波兰驻瑞士公使、驻法国大使,及波兰驻联合国安理会巴尔干委员会代表， 1950 至 1956 年担任过波兰作家协会中央理事会总书记和副主席， 1966 至 1971 年在《文学月刊》编辑部工作,1972 至 1981 年任《文学周刊》主编。

普特拉门特最初写诗,30 年代发表诗集《昨天返回》（1935）和《林中的路》（1938）,带有先锋派的艺术特色,后又出版《战争和春天》（1944），写他战争时期的经历。1946 年出版的短篇小说集《神圣的子弹啊 》是他的第一部小说，反映了经受战争灾难和法西斯恐怖的人们的心理状态。翌年又发表长篇小说《现实》,真实地再现了《直言》和《卡片》两杂志于 1937 年被当局指控而引起的那场官司，由于作者本人也曾卷入，所以这是一部带有自传性质的小说。长篇小说《九月》（1952）以德国法西斯于 1939 年 9 月进攻波兰为背景,以全景式的描写手法反映了波兰统治阶级中的政治代表、军事要员、各社会阶层的代表以及普通百姓和士兵对法西斯的入侵和祖国沦亡所表现的不同情绪和心态，指出统治集团的轻敌和无能以及他们内部的互相倾轧导致内政和外交的失败，在军事上没有足够的准备,这是造成九月失败的根本原因。作者以漫画式的讽刺笔调勾画了一系列统治集团的人物形象，表现了对他们的不满。在一些章节中还生动地展现了波兰突然卷入战火的可怕场面，描写普通士兵和老百姓为抵抗侵略者而进行的英勇壮烈的战斗。作者再现这一场悲剧时,心情是很沉痛的。没有一个作家能够像他那样,以全社会自上而下的各个层面为背景,去深入分析和研究九月失败的原因，并以生动的笔触把它们勾画出来。

小说《十字路口》（1954)反映战后初期新生政权在卢布林地区剿灭土匪的经过，成功地塑造了一个为了保卫人民的胜利果实而

不惜自我牺牲的英雄形象。

1956 年以后，普特拉门特的小说转向反映党政领导阶层中的官僚主义和个人迷信，意在揭露社会中的弊端，以维护人民的民主和法制。如《信念不坚的人们》（1967）揭露战后政府机关中滥用职权，社会上违法乱纪，以及人与人之间互相猜疑等不良现象。《博乌登》（1969）写 1943 和 1944 年春天一支共产党的游击队在波兰东南边境上战斗的故事。队长罗曼·博乌登出身农民，虽然文化水平不高，也没有受过什么军事训练，但在指挥游击队和德寇的战斗中取得了一个又一个胜利，在战士中很快就树立了威信。后来他滋长了骄傲自满的情绪，对一切都盲目自信，事事独断专行，部下为了讨得他的欢心，甚至在他面前谎报军情，夸大胜利，从而使他对敌人丧失了警惕，结果在一次战斗中作了错误的判断和指挥，遭到了惨重的失败，他自己也丧了命。作者以此告诉党内要警惕个人迷信，它不仅扼杀民主，而且会破坏纪律和法制，造成十分严重的后果。

如果说《博乌登》是以一支共产党的游击队从胜利到失败的故事说明个人迷信的危害，那么长篇小说《前妻之子》（1963，中文版译作《年青的一代》）就直接涉及到波兰战后现实中的个人迷信和官僚主义了。主人公杨·波切伊是波兰某县城扎波热的人民委员会主席。他在战争年代和战后的国家建设中建立了功勋，但他居功自傲，独断专行，利用职权培植亲信，打击异己，逐步建立了他的“波切伊天下”，成了独霸一方的统治者。杨首先是一个个人迷信的倡导者，他表面上反对个人迷信，自己却大搞个人迷信。例如他将他管辖的扎波热县的某些街道改名为波切伊街，为自己 50 寿辰开庆祝大会，让政府官员和社会各界为他祝寿，为了扩大影响，还举行所谓‘扎波热日’的庆祝活动，名义上是宣传城市的建设成就，实际上为自己树碑立传。他不仅为自己搞个人崇拜，而且要让他全家都享有声誉。儿子列昂在华沙大学法律系毕业后，他就把他调到扎

波热来担任县检察长的重要职务，以便培养成他的接班人。他的亲信在所有场合都把波切伊父子看成是扎波热的骄傲，他们所作的一切都是为了“波切伊天下”。

在杨的家庭生活中也存在很大的纠纷。他续弦的妻子雅德维加的前夫特鲁什科夫斯基战前是他的同学。战争爆发后，特鲁什科夫斯基参加了国家军，和德国法西斯进行战斗。雅德维加这时嫁给了杨，杨战后当上扎波热人民委员会主席，便视特鲁什科夫斯基为仇敌，完全不顾他在反法西斯战斗中立下的功绩，以他参加国家军为由，将他逮捕入狱，使他屈死狱中。杨为此感到心虚，一直秘而不宣，扎波热人都不知道，但在他的家中，却产生了很大的矛盾。首先是雅德维加的女儿卡米拉，她不仅极端仇恨继父杨，把他看成是杀害她生父的凶手，而且也痛恨自己的生母，认为她是一个趋炎附势、不守贞操的女人，因此常常对他们冷嘲热讽，肆意漫骂。此外，儿子列昂对他也不是唯命是从，在这件事上甚至完全站在他的对立面，要揭发他。这么一来，由他亲自封为检察长的儿子列昂反倒成了他的真正威胁。列昂对这件事原先不很了解，但他是个正直的青年。作为检察长他办事认真，对特鲁什科夫斯基的案子做了长时期的周密调查。因为这个案子涉及到他的父亲，如果要为特鲁什科夫斯基恢复名誉，他就必须大义灭亲，把他的父亲送上法庭。他父亲为此对他进行过威胁，继母雅德维加也向他哭诉，父亲的一些亲信三番五次劝阻他，但他为了维护法制，终于站稳了立场，朝着自己的目标坚定不移地走下去。他父亲的行为却和他形成了鲜明的对比，作者通过这两代人的对比，突出了小说的主题。然而列昂在调查和处理特鲁什科夫斯基的案子中，在思想上也不是没有反复和斗争。他原以为为特鲁什科夫斯基恢复名誉不会损害他的父亲，只要父亲把问题讲清楚，就可以去掉身上的污点，成为一个干净的人。可是他发现如果把事实真相全部揭露出来，就会使父亲身败名裂，使他长期经营的‘波切伊天下’彻底垮台，这时他害怕了，担心

在这件事上斗不过权势比他大的父亲。尽管如此，列昂在调查过程中，要把事实彻底搞清的决心却始终没有动摇过，他的正义感一直是占上风的。在这些反复和斗争中，他的个性和他复杂的心理状态就十分生动和真实地反映出来了。

除波切伊父子外，其他如萨夫科、赫利凯维奇等人的形象也很突出。萨夫科是一个主持公正的干部，一直支持列昂为特鲁什科夫斯基恢复名誉的努力。杨后来因为儿子揭露了他诬陷特鲁什科夫斯基、致使特鲁什科夫斯基屈死狱中的冤案而自杀。杨死后，萨夫科在人民委员会选举新领导人的大会上，受到了与会者的拥护，当选为新的人民委员会主席。赫利凯维奇是一个善于对上级逢迎讨好的干部，他处处看杨的眼色行事，但他没有害人之心，因此萨夫科最后对他的评价是"他很听话，有经验",可以留下。雅德维加的女儿卡米拉和她年轻的伙伴是波切伊最坚决的反对者，她们的行为表现得十分粗鲁、愚蠢，但她们的态度还是很诚恳的。

总的来说，小说通过扎波热县领导阶层中所出现的尖锐复杂的矛盾和斗争以及一系列典型人物的塑造，不仅深刻地揭露了个人迷信、官僚主义和以权谋私的严重危害，而且指出了作为新生力量的年青一代可以担当起维护法制、伸张正义的神圣职责。尽管他们在某些方面还不够成熟，但作者在他们的身上看到了克服现实弊端、使波兰社会走向兴旺的希望。像小说《年青的一代》能够如此深刻和真实地揭露社会中的阴暗面而又看到这个社会中依然存在光明的作品，在波兰战后的作品中是不多见的。

除了反腐败题材的作品外，普特拉门特在 50 年代和 60 年代还发表过一些心理小说和反映社会风俗的作品，如《野猪》(1964)和《密林》(1966)等。此外，他的一系列短篇小说集如《第十三个快乐的人》(1957)、《世外桃源》(1961)、《在三个大陆钓鱼》(1968)、《风景》(1968)和《鲦鱼芭蕾舞》(1974)等还歌颂了大自然的美和人们在体育活动中得到的乐趣。作者热爱大自然，认为在大自然中锻

炼身体不仅增进健康,而且能够陶冶情操。他的作品有的侧重人物的心理描写,细致生动,有的展示社会变革中的矛盾,笔力雄健,颇有深度，在战后的文坛和读者中都有很大的影响。

沃伊切赫·茹克罗夫斯基(1916—)生于克拉科夫,曾在克拉科夫雅盖沃大学波兰语言文学系学习，参加过大学生的诗社和剧团,1934 年在克拉科夫《青年人的打铁坊》上发表处女作,1935 至 1936 年间担任这个杂志的编辑。在 1939 年抵抗法西斯德国侵略的战争中，他作为波兰军队的一个炮兵军官参加了卢布林地区和鲁茹扎县附近纳尔维乡的保卫战。敌占时期他在克拉科夫担任过秘密刊物《文学月刊》的编辑,宣传和普及波兰文化。战后初期,他参加波兰人民军，为恢复卡托维兹和弗罗茨瓦夫地区的波兰作家协会分会做了许多工作， 1945 至 1949 年在《奥德河》周刊任编辑,1952 年以后他就和华沙文艺刊物建立了经常性联系，先后在《地平线》和《新书》杂志任编辑。1953 至 1954 年他以记者的身份去越南和老挝采访,1955 年到过中国,1956 至 1959 年任波兰驻印度大使馆文化参赞。1986 年以后担任波兰作家协会主席。茹克罗夫斯基的第一部短篇小说集《颂歌》发表于 1937 年,作品大都取材于作者当时居住的克拉科夫城郊的居民生活，有不少是描写儿童的。

短篇小说集《来自沉默的国度》(1946)主要反映敌占时期人民遭受法西斯的蹂躏和屠杀以及他们的反抗斗争，其中每个短篇都从不同方面描写了动人的故事。例如《在雪的下面》写华沙近郊有一栋豪华别墅,别墅主人是一个医生,他隐藏了一家犹太人,后来被德国人发现,把这家犹太人全都杀了,只有一个犹太天主教徒早晨去教堂做弥撒,才幸免于难。后来德国警察又找到了那个犹太天主教徒,屋主一家出于对他的同情,决心保护他,于是奋不顾身地和敌人搏斗,终于将那个犹太人救了出来。作者揭露了法西斯匪徒凶恶残暴的本性，颂扬了波兰的普通人为伸张正义不畏强暴的伟

大精神。

长篇小说《天父的手》(1949)是茹克罗夫斯基早期的重要作品。作者设想克拉科夫郊区有一座城堡，居住着贵族出身的纳霍拉伊斯基一家人，他在战前是一位远近闻名的法官。他的妻子杨尼娜聪明能干，善于持家，乐于助人，30 年代，她接待过波兰几乎所有阶层来这里政治避难的人。她常常利用城堡掩护参加抵抗运动的游击战士，因此很受人们的爱戴和尊敬，一些爱国者和革命者都把这里当成诺亚方舟。1945 年 1 月的一天，波兰从德国法西斯的奴役下获得解放。城堡里聚集着不同民族和身份的人们，其中有附近的农民、小城的市民，还有德国人和参加战争的俄国人。赫罗巴切夫斯基神甫是波兰东部边境上的教区燃起战火后逃到这里来的，一位参加过华沙起义的妇女认为她丈夫当了德国人的俘虏，不可能生还，便爱上了神甫，可是神甫恪守教规，不为所动。乌茨亚太太在战争中失去了孩子，在纳霍拉伊斯基主办的一个孤儿院里当保姆，孤儿院收养的都是父母在战争中牺牲或者被法西斯匪徒杀害的人的孩子。此外还有参加过华沙起义的国家军女战士和人民军战士，其中有的人相互爱恋，说明爱情能够克服不同政治观点造成的障碍。这些人全都目睹或经历过战争时期大屠杀的现实，有些人不理解人类历史的发展为什么这样悲惨，产生了悲观失望的情绪。赫罗巴切夫斯基神甫对他们说，灾难谁都避免不了，但有一只天父的手，会把我们从那个战火和仇恨的黑暗世界引向未来。我们要相信这只神圣的手。在场的人听后，都觉得他们虽然属于不同的民族，出身也不同，但他们相互之间应当消除隔阂，团结起来，迎接和平美好的明天。小说发表后，在评论界曾经引起争论，有的说作者在宣扬宗教思想，有的认为这是一部革命作品。不管怎样，茹克罗夫斯基这个奇特而又富有深刻含义的构思，表明了他期盼着人类走向幸福的美好愿望。

小说《失败的日子》(1952)写九月失败，这同《天父的手》中反

映人民从法西斯奴役下获得解放的心情形成了对比。这部小说具有自传性质。主人公诺沃萨德是个农民出身的知识分子，思想激进，大学毕业后进了军官学校，对 30 年代萨纳奇亚政府当局持敌对态度，在大战爆发前的几天应征入伍，参加了 1939 年 9 月保卫祖国的战斗。小说和普特拉门特的《九月》的主题思想有所不同，《九月》把波兰 1939 年 9 月的失败归咎于战前政府所执行的错误的内外政策，《失败的日子》反映的是波兰军队中一部分军官的懦弱无能，面对敌人进攻，不会指挥部队进行抵抗，惊慌失措，临阵脱逃，有的甚至出卖祖国，投降敌人，另一部分官兵虽然奋勇抗敌，但因敌我力量悬殊，逃脱不了失败的命运。小说真实地再现了败军和成千上万百姓大溃退的场景，敌机狂轰滥炸，慌乱的人群四处逃跑，比东布罗夫斯卡在《黑夜与白昼》中描写的卡利涅茨居民在第一次世界大战中逃难迁徙的悲惨情景有过之而无不及，作为当时波兰军队一员的作者，目睹了这一切，他的心情是很沉痛的。

40 年代和 50 年代，茹克罗夫斯基还发表了不少儿童文学作品，如短篇小说集《女儿》和《结婚蛋糕屑》等，充满了儿童的幻想，写得很幽默，有的带讽刺意味，是作者对他过去家庭生活的回忆。作者访问越南、老挝、印度和中国后，发表了短篇小说集《胆小的情人》（1964）、《幸运儿》（1967）和报告文学《没有墙的房子》（1954）、《和我的古鲁一道旅行》（1960）、《一百万头象的王国》（1961）等。这些作品有的反映了越南和老挝的民族解放运动以及这些国家内部各派政治力量之间的斗争，但大部分写的是这些国家的文化传统和风俗习惯，有的富于东方童话色彩，例如小说《胆小的情人》（1964），写一个爱啃书的老鼠从书中明白了做人的道理，终于变成了人。还有一些作品写人和魔法的关系，是魔法决定人的命运还是人能够战胜魔法，表现了作者对东方宗教信仰的看法。

长篇小说《接受战火洗礼的人们》（1961）是茹克夫斯基这一时期最重要的作品。主人公杨·科辛斯基战争时期是国家军战士，战

后初期参加波兰人民军，是上尉军官，任卡托维兹公路运输营营长。他的任务是调运波兰人民军到这里来，消灭西里西亚残存的德国法西斯和土匪，调运途中常常遭到土匪的袭击。一次，他被敌人的子弹打中而受伤，被送进医院。小说主要写他在医院昏迷后，在梦幻中对战时生活的回忆。战时他和许多国家军战友都参加过抵抗运动，原想在取得反法西斯战争胜利后建立一个战前那样的波兰,因此对战后新的社会环境感到不适应。杨·科辛斯基虽然参加了工作，但深深感到波兰战后初期各种敌对势力的存在和社会矛盾的复杂。

他伤好后，又担负着把波兰内地一部分居民迁移到西里西亚的任务。西里西亚有一部分领土战前曾长期被德国占领，德国被打败后，波兰收复了这片领土。但是在这片土地上，由于德国人的长期占领，波兰人也大都德意志化了。他们不仅讲德语，而且接受了德国人的宗教信仰，养成了德国人的生活习惯。面对这种情况，波兰内地的居民有的不愿意迁来，有的虽然来了，也遇到了许多难以克服的困难。杨·科辛斯基为动员内地居民做了许多工作。小说反映了新生政权的建立和国家建设过程中的重重困难，指出了这些困难有的出自于历史原因，有的是由于战后初期敌对势力的破坏而造成的。

长篇小说《石板》(1966)是茹克罗夫斯基的主要作品。故事发生在 50 年代的印度，主人公伊斯特万·泰列伊是一位诗人，又是匈牙利驻印度大使馆的外交官。他平时的外交活动和他的言谈不可避免地要涉及当时的国际形势，如发生在 50 年代中期埃及和英国、法国之间关于苏伊士运河的主权之争，阿尔及利亚的民族解放斗争和英国人企图推翻埃及总统纳赛尔等，而 1956 年的波匈事变的进程更是他们注目的焦点。匈牙利事变的消息传到了匈牙利驻印度使馆后，引起了很大的震动，印度的报纸不断转载事变的消息。伊斯特万知道这一切后,感到很痛苦,为祖国的前途担忧,也很

想念远在布达佩斯的亲人。他本来认识驻印度的一个国际卫生组织的澳大利亚女医生，而且钟情于她，但是匈牙利事变发生后，因为急于回到布达佩斯，便毅然放弃了对这个女医生真挚的爱，回到自己的祖国。他想，不管世界上发生了什么变化，只有祖国的独立不受侵犯,人民能够幸福地生活,这才是最重要的。《石板》在波兰战后的小说中，是唯一一部直接反映 1956 年波匈事变的作品,它的观点代表多数匈牙利人的看法。

塔杜施·孔维茨基(1926— ）出生于立陶宛维尔诺郊区新维列伊卡村，中学时代是在维尔诺度过的。1944 至 1945 年他在维尔诺一带参加国家军游击队的战斗，战后曾就读于克拉科夫雅盖沃大学波兰语言文学系，并开始文学创作，40 年代末和 50 年代先后担任过《复兴》、《新文化》等刊物的编辑。他的第一部小说《泥塘》创作于 1948 年，以他过去游击队的斗争生活为题材。《在建筑工地上》是一部社会主义现实主义类型的中篇小说，写 1950 年开始执行六年计划经济建设时期某铁路修建工地上的建设情况。建筑工人都来自农村，缺乏组织纪律性，有的还有偷盗恶习。统一工人党党员柏维乌对他们进行政治教育，让他们认识到过去的工厂是资本家的，资本家榨取工人血汗。现在工人成了国家的主人，也是工厂和铁路的主人。党领导下的计划经济是为了提高人民的生活水平，将波兰建设成一个工业化强国，所以工人要鼓足干劲，按期完成生产任务。小说是按照党政领导提出的政治宣传要求写的，它不论在情节的安排还是人物的塑造中，都不可避免地陷入公式化和概念化的偏向，可以说是一部典型的生产小说。

《政权》(1954）虽以波兰战后的国家建设为背景，但却突出了 40 年代末反对所谓“右倾民族主义”的斗争。那些不肯照搬苏联建设模式、坚持走波兰自己道路的“右倾民族主义分子”被写成和美国特务、土匪及其他破坏分子勾结在一起反对人民波兰的敌人，反对右倾民族主义就成了一场和敌人进行的生死搏斗。这不仅使作

品在艺术上失去了生命力，也歪曲了历史事实。

1956 年以后，孔维茨基和许多作家一样，抛弃了社会主义现实主义的创作公式，走向了自由探索的道路，他以后的创作不再注重思想主题，而转向了小说形式的探索。1963 年发表的长篇小说《当代圆梦书》就是一个突出的例子。这部作品再现了 40 年代和 50 年代一系列历史事件，描写了参与这些事件的各种人物。它分三层结构：第一层写许多不同身份的人来到一个叫索瓦的谷地，其中有伯爵、教师、共产党员和铁路工人、参加过立陶宛游击战的战士，甚至还有痨病患者。由于每个人生活经历不同，他们都对自己的过去进行反思。可是这个谷地被森林环抱，与世隔绝，他们觉得这里会变成一个水库，有被水淹没的危险。接着小说把故事发生的时间和地点转到德国法西斯占领时期的维尔诺，通过游击队员的回忆展示了各种战争场面，从而形成小说的第二层结构，和第一层结构似乎没有必然联系。小说在战争环境的描写中，还穿插着一段主人公的恋爱故事。最后又回到了索瓦谷地，开始叙述他们的过去：那个教师说他参加过日俄战争，后来到过德国，看到那里到处都是饥饿和贫困，第二次世界大战爆发后，为了逃避战争灾难，他又来到了西伯利亚。随后所有的人又从这个谷地走了出来，他们发现附近有 1863 年一月起义战士的坟墓，在坟墓近旁一条也叫索瓦的小河中还打捞到了起义战士的遗骨和战士戴过的十字架。在附近的铁路旁，他们又找到了另外一些坟墓，坟墓里埋葬着在反法西斯战争中战死的波兰游击队战士和苏联红军士兵。大家感叹不已，认为这个世界充满了灾祸和不幸。小说为了创造复杂的结构形式，采取了回忆、倒叙和时空颠倒等一系列手法，使读者眼花缭乱，显然受了西方现代派小说形式的影响，但也是波兰战后现代派小说的创新,它出版后,曾经引起国内外的注目,被译成多种西方文字。

小说《耶稣升天节》(1967)的形式更为独特,主人公在华沙的一次工伤事故中受了伤，脑袋上有个窟窿，流血不止，从此失去记

忆,连自己的名字都不知道。他一会儿像个活人,一会儿又是个可怕的鬼魂。小说没有更多的情节,侧重于现实、梦幻和鬼魂的描写,让它们交替或者同时出现,是一种电影蒙太奇式的手法。小说《野兽、人和魔鬼》(1969)写一个聪明过人的儿童,他年纪虽小,但有很丰富的知识，是一个儿童哲学家，不过他遭受过许多痛苦的折磨,命运对他是不公平的，作品富于幻想的性质。

小说《波兰综合体》(1977）的结构形式表现了散文化和政论化的特点,和威廉·马赫的《黑海滨的群山》以及卡齐米日·布兰迪斯的《给Z夫人的信》是同一类作品。小说由两部分情节组成：一部分以1863年1月在华沙爆发的抗俄民族起义为背景，写一支游击队在森林里战斗,打了许多胜仗。但后来了解到起义在全国范围内遭到了失败,起义的领导者特拉乌古特还对他们说,起义失败后他曾流亡国外，现在要去华沙重新担负起领导起义后建立的政权——国民政府的责任，要和波兰的爱国者站在一起，为争取波兰的独立和自由而战斗到底。另一部分回到了波兰现实：一些人在华沙一家首饰商店门前排队,天南地北地闲聊。有的谈论阿拉伯和以色列的战争,有的说巴勒斯坦劫机者向女人和孩子开枪,有的介绍一些国家发生地震和水灾的情况，还有意大利人戴铁帽环绕地球飞行的新闻等等，但他们更多的是抱怨波兰没有言论和出版自由。这两部分情节在小说中交替出现,相互之间没有联系,小说中带有散文或政论文的性质。

小说《博欣》(1987)和以上作品的艺术风格大不相同,是一部富于意识流描写的心理小说。女主人公海仑娜·孔维茨卡的原型是作者的祖母，但作者并没有见过她，是通过艺术想象塑造出来的。1875年秋，海仑娜和她父亲米哈乌住在维尔诺近郊博欣庄园里。有一天,海仑娜忽然想起一月起义前她父亲有过另外一块领地米沃维提,这是一个伯爵亚力山大赠送给他们的。起义失败后米沃维提被沙俄没收，一个立陶宛贵族科尔萨科夫为沙俄占领者效劳

有功，沙俄把这块领地赐给了他，所以他一直被人们看成是卖国贼。海仑娜以前爱过一个叫彼得的青年，彼得在起义中牺牲后，她一直很怀念他，后来伯爵亚力山大向她求婚，她没有表示明确的态度。艾里亚斯是个 28 岁的犹太青年，参加过一月起义，被流放过。他曾在海仑娜家学习文化，给海仑娜讲他过去的战斗经历：他在白俄罗斯参加起义，受伤被俘后，被流放到了西伯利亚，回来后又去过法国，1871 年参加巴黎公社的战斗，属巴黎公社主要领导人之一的波兰革命家符卢勃列夫斯基指挥的那个部队。公社失败后，他逃到柏林，又去汉堡、美国和澳大利亚，最后回到欧洲。海仑娜敬重艾里亚斯的革命精神，但有个沙俄警官经常来她家，所以不敢和艾里亚斯更多地谈这些事。

有一次，科尔萨科夫突然来到海仑娜家，为他过去对她家犯下的罪过请求宽恕，表示要在遗嘱中将米沃维提领地归还给海仑娜。海仑娜见他态度诚恳，以为他那颗心还是波兰人的，可是科尔萨科夫的表白是虚伪的，他在和她告别时，说什么“波兰人会通通淹死在俄国的大海中”，“任何反抗都会导致灭亡”。这时海仑娜突然想起了她的母亲，母亲是她出生的时候死去的，但她并不知道，她来到父亲的房间，想找到一些母亲的遗物，可是没有找到，却意外地发现了父亲的笔记本，上面讲述了波兰亡国的原因和波兰民族的缺陷，他认为波兰的亡国是因为大贵族的无政府主义和背叛。海仑娜很惦念艾里亚斯，谁知艾里亚斯已被警官朱加什维利抓走。后来，科尔萨科夫以他和警官的密切关系，将艾里亚斯救了出来。但海仑娜却始终没有见到艾里亚斯。

小说主要从两个方面来反映女主人公的心态，一方面是波兰民族解放运动的失败使她内心深处感到痛苦。作者并没有让她直接表露这种痛苦，而是通过她对艾里亚斯这位革命者和爱国者的敬爱将它折射出来，当艾里亚斯不在的时候，她总觉得缺少什么东西，她对他的这种敬爱又是由于她在他身上看到了波兰民族复兴

的希望，但是这种希望最后又破灭了。有一个场面是，当她在父亲的房间里看到那些笔记本后，一阵暴风雨把她吓坏了。这个时候，好久没有来到她家的艾里亚斯突然闯了进来，又对她滔滔不绝地讲述他的革命经历，可是这不仅没有给她带来安慰，反而使她更加害怕，因为这一切都象征着波兰民族解放斗争的失败，作者把女主人公的痛苦隐藏在她的内心深处，因此他的笔调显得深沉、含蓄。

第二方面是表现女主人公个人的不幸。母亲的死是她不幸的根源，她不清楚母亲是怎么死的，使她对生活丧失了信心，对爱情也表现出一种漠不关心的态度，不管什么人的求爱她都无动于衷。由于内心的痛苦，她还常常处于一种半梦幻和半清醒的状态，在这种情况下，她的意识或潜意识的流动表面上看不受任何外来因素的干扰，表现得很杂乱，可实际上它们脱离不了外部的影响。这说明一种理性和另一种非理性的因素相互之间发生了冲突，有时又可以融为一体。作者以其独特的手法，将这种内部和外部因素既矛盾而又统一的情势真实地表现出来了。孔维茨基是波兰战后最热衷于小说形式的探索并且产生了广泛影响的一位作家。

斯坦尼斯瓦夫·莱姆(1921—)是波兰20世纪著名的科学幻想小说作家，他的作品曾被译成多种外国文字，在国内外有广泛的影响。莱姆生于利沃夫，1939年中学毕业后，曾在利沃夫的大学里专攻医学，1946至1948年间又在克拉科夫雅盖沃大学医学系继续深造，后定居在克拉科夫。他在大学学习期间，在报刊上发表过许多有关医学的论文，后对文学产生兴趣，开始创作散文、短篇小说和诗歌作品，1946年卡托维兹的《新世界奇遇》杂志上发表了第一部长篇小说《火星来的人》。他一生发表的作品大都以科学幻想为题材,主要的有长篇小说《宇航员》(1951)、《麦哲伦海峡的云》(1955)、《失去的时间》(1955)、《伊甸园》(1959)、《从星星归来》(1961)、《日光浴场》(1961)、《澡盆里找到的回忆录》(1961)、《先生的主张》(1968)、《感冒》(1976)和短篇小说集《星星日记》(1957)、

《机器人的童话》（1964）、《控制机器》（1965）、《宇航员皮尔赫的故事》（1968）等。

莱姆的科学幻想小说表现了极为丰富的艺术想象，但又是以现代科学知识为依据的。他认为，人类创造了高度的物质和精神文明，具有探讨星球乃至整个宇宙世界奥秘的智慧、勇气和能力，但是科学技术的进步，也可能给人类造成灾祸，这种灾祸有的可以避免，有的则是难以防止和避免的，因此人们在进行科学研究和探讨宇宙奥秘的时候，需时刻警惕自然灾祸或者人为灾祸的发生。例如在小说《宇航员》中，作者一开头就描写了一个可怕的自然现象，说1908年6月30日早晨，在西伯利亚中部某地，居民们突然看见一个白色耀眼的球形物体从东南方天际向西北方飞逝而去。当它飞过那里的时候，地面为之震动，一些房屋墙垣被震倒了，十分可怕。消息传出之后，苏联科学家们说这是一个大的流星陨落地面，会造成很大的灾难。因此他们决定，首先要找到这个流星陨落的地方，去进行科学考察，参加这项活动的除他们外还有一些外国的科学家。后来，他们在西伯利亚原始森林中某地发现了一大片树木倒在地上，有的科学家认为这就是流星陨落的地方，这片树林是在它下落时被冲倒的。有的科学家还说这是鲸鱼座星云中一颗星上的高等动物向地球发射来的飞船，飞船上一定有外星人，但它在降落时着了火，被烧毁了。还有一些科学家对这又提出了疑问：飞船如果被烧毁了，在森林里会留下它的残骸，那么这里为何什么也找不到呢？各种看法一时不能统一，一些问题也不能马上得到解决，可他们又想到了未来，对未来充满了美好的幻想：如在2003年，人类会将地中海的水引进撒哈拉沙漠，变沙漠为绿洲；此外还要在地球的南北两极造两个太阳，使两极和全球的气候变暖；用二氧化碳和水制糖。

后来，科学家们在那片森林里找到了一轴带磁性的电线。他们将这轴电线用仪器测试便产生磁振，通过磁振所显示的数字他们

又进一步发现这种数字代表一种文字。因此他们断定，这是外星人在他们的飞船着火的时候，有意抛向地面，向人类通报他们曾经来到地球的凭证。为了译释这种人们从来没有见过的文字，又成立了一个国际翻译委员会。委员会由世界各国的著名科学家组成。这些科学家认为，外星和地球都是由同样的化学元素构成的，并且受到同一个太阳的照射，因而那里也会形成和地球同样的自然环境，在这种情况下，外星人创造的文字和地球上人类创造的文字肯定是差不多的。科学家们对这些文字进行认真的研究，终于认出了它们说的是地球上的情况，可见外星人对地球也很了解。他们知道地球上有氧气和氮气，有陆地和海洋，还有城市、铁路、码头和车站，城市里有住宅和人类使用的各种工具。科学家们认为外星人以前一定到过地球，并且在地球上拍摄了许多照片。电线上的文字还说明了飞船将要落地时被烧毁的经过，因此这轴电线又好像是一种用于保险的东西，通过它还可以查明飞船事故发生的原因。但是有的科学家认为外星人的来到对地球造成了威胁，他们来探测地球是要消灭地球上的人类，他们对地球有了全面的了解，回去后会准备向地球发动攻击。科学家们随后又谈起了离地球最近的金星，说金星上有云层，但云里没有水，它是由一些结晶体组成的。金星上的氧只有地球上的百分之五，那里昼夜温度相差 90 多度，只有机器人才能在那里工作。金星上有一种不同于人类的高等动物，他们会来侵犯我们的地球，要毁灭地球，由于这个原因，科学家们决定去那里探险。为了这次星际探险，需要研制性能良好的火箭。有的人说，中国人在 13 世纪就造成了火箭，他们的火箭当时以火药为动力，但是现代火箭以原子能为动力，用电脑操纵，才能飞向宇宙世界。火箭制成后，又造了飞船，科学家们在几千个报名参加星际旅行的年轻人中挑选了一个叫罗伯特·史密斯的年轻人作为驾驶这个飞船的宇航员，另外还有几位科学家和一个军官也将一同前往。飞船的舱里有沙发椅，坐在上面还要绑上带子，飞船升空后，科

学家们首先看见的是中国大平原和太平洋，后来地球变成了一个明亮的大球。但飞船去金星要走 34 天，每天闲着无事使他们感到烦闷，于是船舱里播放贝多芬的音乐，有的人谈起了他过去生活中的趣事。罗伯特是个登山运动员，他向大家兴致勃勃地讲述着他过去登上珠穆朗玛峰的故事。过了几天，飞船飞到月亮附近，离月亮只有 500 公里，能够清楚地看见月亮上的山，太阳光照在上面，显得很明亮。由于月亮的引力比地球小，科学家们感到自己的体重比在地球上轻得多。经过 30 天的旅行，他们终于来到了金星的轨道上，但这里距金星还有 19000 公里。当飞船飞到距金星只有几百公里的地方时，他们发现这里有像地球上那样的气体云层，并且和飞船发生摩擦，发出刺耳的响声。船舱里通过仪器的测试，他们了解到金星上的大气有 5% 的氧和 29% 的二氧化碳,还有少量的水,它的气压和地球上差不多，人类在这里可以生存。于是大家决定派罗伯特先在金星上着陆，寻找一个自然条件好一点的地方，再让飞船降落下来。

罗伯特随后坐在一个小型的飞行器里，很快就降落到了金星的陆地上。他在附近的平地上没有发现任何生物，只看见远处有一个黑色的湖，湖里闪着微微的水波，旁边好像还有一座玻璃小桥。罗伯特于是通过无线电和飞船联系，让它在湖边降落。飞船落地后，科学家们搬出了他们带来的摩托艇和直升飞机。两位科学家首先乘摩托艇去湖上巡游，测试湖水的化学成分和水的深度。其他的人都乘坐直升飞机飞上天空，以便从高处观看金星的地面，他们看见一些岩石缝隙里有水，有的山峰好像喷发过熔岩，像火山一样；有的地方气温很高，使人感到炎热；有的地方出现了大面积的磁铁矿，由于磁铁的吸引力，一些石头在不停地跳动；有的地方看起来很像一座城市，那里有街道，有房屋，但科学家们始终没有发现活的生灵。后来根据他们在西伯利亚森林里找到的那轴带磁性的电线在仪器上的反应，推断这些磁场里定有外星人居住，他们也靠磁

振表达语言和传递信息，他们的外貌和生活方式都和地球上的人不一样。

科学家们在金星上经过十几天的考察，对这里的自然条件和外星人的活动有了初步的了解，但他们对外星人是否会来侵犯地球,依然是存疑的。有的人认为,外星人到地球上来,也许是要往地球上移民,而不是要毁灭人类和人类创造的文明,那样的话,他们来了之后,是可以和我们和睦相处的。只是科学家们现在还没有弄清这些外星人心里想的是什么,他们有什么思想和习性,所以对他们暂时下不了结论。但他们这次到金星来探险和考察还是很有成效的,这说明 20 世纪人类科学技术的进步，在征服大自然和对宇宙奥秘的探索上,前进了一大步。小说充满了乐观主义情调,对未来抱有无限的希望，反映了人类向大自然勇于开拓和进取的精神。

1956 年以后，莱姆的创作题材趋于多样化，他除了依旧写科学幻想作品外,也接触到了现实生活中其他方面的题材。但是由于 50 年代末和 60 年代现代主义思潮的影响，他的创作思想较之过去也发生了很大的变化,例如小说《从星星归来》的发表就是一个证明，这部小说写一个宇航员贝尔格探测外星后，回到了地球上，他没有继续从事宇航活动,而决心致力于社会的改造,要在地球上建立一个正义美好的社会。他认为建立这个社会的先决条件是改变人类的罪恶本性，要改变人的本性就得实施教育制度和文艺宣传的改革,使它们成为宣传新的思想和道德观念的工具。人类如果接受了新的思想,有了新的道德观念,提高了自身的素质,就不会去侵犯别人。但贝尔格后来觉得这只不过是一种幻想,他既没有能力也没有勇气去实现它,因此他很快就陷入了悲观和失望。由于这种失望情绪的产生,他不仅感到这个罪恶世界无法改变,而且认为他过去去外星的探险也是徒劳无益的。

小说《感冒》写的也是现实题材,从它的题目便可知道它写的是一个病态的现实。小说以第一人称‘ 我 ’的自述展开故事情节,揭

露了现代社会中的种种罪恶现象。主人公“我”是一个美国年轻的天文学家，但他并没有研究天文，他从美国专程来到意大利的那不勒斯，后又去罗马和巴黎，是为了调查那里发生的凶杀和自杀案件。据主人公“我”了解，有个瑞典登山运动员来到那不勒斯是为了和妻子办离婚手续。他把行李放在他乘坐的一辆轿车里，然后爬上一座高楼，不幸从楼上掉下来摔死了。那不勒斯警方认为是自杀，然而他自杀的原因始终没有弄清楚。这样的疑案在罗马和巴黎也发生过：据说有个叫奥斯本的美国人从那不勒斯来到罗马，他在离开他住的一家旅店时，丢失了随身携带的一些行李物件，后来他租了一辆轿车开到城外，不知为什么出了事故，车毁人亡。“我”在巴黎的一个图书馆里，还听说有个美国人在河里游泳淹死了。在这之前，巴黎警方在他住过的一家旅馆里因为发现了他留下的一支钢笔枪，正要抓他，可有人说他要这支笔枪不是为了杀人，而是为了防身。还有一个美国记者，在世界各地作过许多新闻报导，前不久来到了那不勒斯，他打听到英国国会出了丑闻，要去那里进行采访，但他在伦敦下飞机后，不知为何在飞机场的厕所里自杀了。那不勒斯警方知道后，没有去伦敦调查，但在他在那不勒斯住过的一家旅馆的一间客房里发现了他的血迹，因此警方认为，他在那不勒斯就要自杀，要不就是有人谋害过他。

主人公“我”了解到这些疑案的详情后，对它们长时间地作过深入的调查，并且采用了最先进的科技手段，但对其中任何一个案件的性质和它发生的原因“我”都没有调查清楚。后来“我”终于认识到，不管是他杀还是自杀在所有的地方都是普遍存在的，在人类社会的发展过程中，这是一种普遍的带规律性的现象，因此没有必要去进行具体的调查，这些现象的复杂情况也调查不清楚。小说情节曲折生动，引人入胜，给读者展示了一幅现代资本主义社会的真实图景。

莱姆的短篇小说也有不少科学幻想题材的作品，但和他的长

篇小说有所不同,它们很少描写星际旅行和宇宙探险的故事,而是热衷于探讨机器人和电脑这些20世纪最先进的科技成果的奥秘。他这时期的科学幻想小说也不像他50年代初的作品那样，反映出乐观主义的思想情调。他认为，20世纪科学技术的高度发展不仅没有造福于人，反而给人们造成了思想上的困惑或者变态心理反映,有时甚至给人们带来严重的灾祸,因此他对现代科技文明的进步产生了怀疑，如收在《控制机器》中的《痛打一顿》和《特鲁尔的机器》这两个短篇就是这种情况的反映。

《痛打一顿》写一位机器人设计师特鲁尔设计制造了一台如意机器,送给了他的一个同事和朋友克拉保丘什。这台机器说它虽不说什么都会干,但"可以干许多事情"。克拉保丘什于是要它把它的制造者特鲁尔一模一样地造出来。如意机器听后,它的肚皮上马上开了一扇门,里面真的出来了一个特鲁尔。克拉保丘什见到后,便把这个特鲁尔带进了一个地下室里,用棍子狠狠地打他,说他这是要"快活快活",他还要把他当成给他脱鞋的奴仆。但这个特鲁尔却说他不是机器造出来的，而是真正的特鲁尔，他造好这台机器后，就藏在里面,然后打着送礼的幌子,钻到克拉保丘什家里来,要看他在干什么?机器里的螺丝钉、油漆、钻头等都是他早就放在里面的,而不是这台机器造的。克拉保丘什听后生气地说,如果是这样，那他这个朋友就骗了他。因此他又狠揍了特鲁尔一顿,一直到他累了之后要去休息,特鲁尔才逃出了地下室,回到了自己家里。

第二天,克拉保丘什又去拜访特鲁尔。特鲁尔对他说:"你让机器制造我,制造我本人,然后,你又施诡计,把我本人的替身带到地下室,在那里,你特别凶狠地揍了他一顿!在对我进行了如此的侮辱之后，在如此感谢送了你漂亮的礼物的人之后，你却像没事一样。你还敢到这儿来!"克拉保丘什听后马上声明，那台机器里出来的特鲁尔是直正的特鲁尔的一个复制品,他编了一套谎话,损害了他的朋友特鲁尔的名誉,所以他才揍它。特鲁尔说,他的机器挨了

克拉保丘什的揍，本来要对克拉保丘什进行报复，但念及他和克拉保丘什的交情，把这台机器拆成了小件，使它对克拉保丘什没有威胁了。小说描写主人公在和机器人的接触中产生的种种变态心理，显然是对人类科技文明高度发展的讽刺。

《特鲁尔的机器》中的主人公也是特鲁尔和克拉保丘什这两个机器人的设计和制造者。特鲁尔设计制造了一个机器人，可是这个机器人不听他的话。特鲁尔问它："2 加 2 得几？"它回答说："得 7。"他以为机器人的机器坏了，便和克拉保丘什进行修理，但修来修去它还是说 2 加 2 等于 7，特鲁尔因此生气地踢了它几脚。机器人也气愤地表示："你侮辱了我 4 次、5 次、6 次和 8 次，……我再也不计算了，我拒绝回答任何数字计算题。"特鲁尔一听，又踢了它一脚。机器便迈步向特鲁尔和克拉保丘什走了过来，他们吓得连忙逃跑。后来他们来到了一座城市，便马上钻进市政厅大厦的地下室里躲藏起来。但机器人也追上来了，它要求市长把他们两人交出来，否则它就要把这座城市夷为平地。市长没有听它的话，把他们放了。机器人一怒之下，在城里肆无忌惮地进行破坏，捣毁了许多房屋，把居民们埋藏在废墟下，然后又奋力追赶特鲁尔和克拉保丘什，还和他们进行对话。由于特鲁尔坚持 2 加 2 等于 4 的真理，机器人把他们关在一个山洞里，但因为它碰上洞口边的岩壁，结果造成剧烈的山崩，它自己也被岩石砸坏了。特鲁尔说这是它的可耻下场，但机器人最后仍固执地说了一句"2 加 2 等于 7"，说完它就变成了一堆废铁。小说情节曲折，一环紧扣一环，动人心魄，反映人类虽然创造了高度的科技文明，可是这种文明成果反给人类带来了灾难。

第三节　诗歌

战后的诗歌和小说不同，它出现了好几代诗人，如果从斯塔夫

算起，一直到新浪潮派就有四代。而且每一代都产生了新的流派及其代表诗人，其中影响最大的是孔斯坦丁·高乌钦斯基、密奇斯瓦夫·雅斯特隆、切斯瓦夫·米沃什、亚当·瓦日克、维斯瓦娃·希姆博尔斯卡、兹比格涅夫·赫尔贝特、耶日·哈拉塞姆维奇、爱尔内斯特·布雷尔、米隆·比亚沃谢夫斯基和斯坦尼斯瓦夫·格罗霍维亚克等。

孔斯坦丁·伊尔德丰斯·高乌钦斯基(1905—1953)是一位在创作中跨越了两个时期的诗人。他出身于华沙一个铁路工人家庭，1923年在华沙大学攻读古希腊罗马文学和英国文学，1926至1928年在波兰军队服役，1931至1933年作为波兰驻德国大使馆的文化代表，访问过德国及其邻国的许多地方，1934年去立陶宛的维尔诺，翌年回到华沙。他1939年9月参加反法西斯卫国战争，同年11月被俘，此后被囚禁在德国法西斯俘虏营达6年之久。波兰解放后，他曾先后侨居巴黎、布鲁塞尔和罗马。1946年3月回到波兰，先住在克拉科夫和什切青，1948年后定居华沙。

高乌钦斯基于1923年发表处女作，1928年以后便专门从事诗歌创作。他在华沙和维尔诺期间，曾先后在斯卡曼德尔诗社创办的《华沙理发师》周刊和维尔诺的《从桥那边直走来》周刊上发表诗歌。战后初期，又和克拉科夫的《横切面》、《普世周刊》和《复兴》等刊物建立了经常性的联系。他一生发表的作品主要有诗集《小巷来的风》(1923)、《人民的娱乐》(1932)、《诗歌作品》(1937)、《魔幻的马车》(1948)、《结婚戒指》(1949)、《抒情诗集》(1952)、长诗《世界末日，神圣伊尔德丰斯的幻觉，即对宇宙的讽刺》(1928)、《莎洛门家的舞会》(1931)、《尼俄柏》(1950)、《维特·斯特俄什》(1951)等。

高乌钦斯基的早期作品曾受到世纪初和20年代流行的灾变论思潮的影响，但他把世界的灾变直接和无产阶级的革命斗争联系起来，明确指出了它和阶级斗争的关系。在《世界末日，神圣伊尔

德丰斯的幻觉，即对宇宙的讽刺》这首诗中，他借意大利博洛尼亚①科学院一位天文学家的口向大家宣布，再过一个小时，世界末日，也可能整个宇宙的末日就要来到了。正如诗的题目中所说，这是诗人自己的一种幻觉，但是在这种幻觉中，他又清楚地看到到处都是'谎言和不幸,人群为可怜的土地而哭泣,军队开进了城里,满街是刽子手,人们高喊'我们不愿意死'我们抗议!'无产阶级的游行队伍步伐整齐，还有各民族的代表，他们见到"远方的太阳已经熄灭,星星就像无花果一样全都坠落下来",但是'他们不愿看到世界末日的来到",在他们的游行队伍中有他们的'决心、抗议和革命的宣言"。诗人以各种富于幻想的描写反映了现实的危机和黑暗。这是意大利一个城市中发生的事，但它和20年代末30年代初资本主义社会发生的经济和政治危机不无关系。30年代,诗人接触的题材更加广泛，除了写政治讽刺诗外，还创作爱情诗，反映宗教题材和自己生活经历的诗,主要收集在《诗歌作品》这个集子中。他的政治讽刺诗和《世界末日，神圣伊尔德丰斯的幻觉，即对宇宙的讽刺》不同，它们不是从宏观世界的角度出发，而是直接针对波兰30年代的社会现实，如《中学读本中的冬天》这首诗写某地一所中学由于办学条件差，政府不给帮助，孩子们在冬天只好坐在教室里挨冻，诗的结尾写道：

> 你看！华沙有一位部长先生，
> 花白头发，多么可爱，
> 他从窗外把目光投了进来，
> 要送给你们冬天的冰雪，
> 送给你们冬天的方便。

这首诗提到的事情不大，但它触及了一个统治阶级中的高级官僚，

①意大利北部的一个城市。

实不多见。在同年发表的《鲭鱼罐头》中,诗人进入了一个荒诞的幻想,叙说波兰古代国王弗瓦迪斯瓦夫·沃凯泰克(1260—1333)一天来到《天语》日报编辑部对主编说:"我在山洞里住了很久,今天到这里来,要在波兰建立正常的秩序。"主编问他:"你要改变错误的制度吗?它在10年前就是这样了。鲜血流出来,又干涸了。编辑部里的眼泪浸在桌布上,你不是要见到波兰吗?这就是波兰。"国王看到这样,表示"我只好再回到山洞里去"。整个作品实际上是两个主人公的对话,每次对话都掺杂着一句"鲭鱼罐头,鲭鱼罐头"。作者以鲭鱼罐头为诗的题目,并且将这个词组嵌入诗中,似要表现某种幽默情调,但是在这种幽默中,却反映了他对波兰20年代和30年代浸透着血和泪的现实的强烈不满。

高乌钦斯基不仅对黑暗现实不满,在他个人生活中也有许多痛苦感受,在《孔斯坦丁·伊尔德丰斯·高乌钦斯基的一生》中,他介绍了他和他父亲一生的经历,当他们旅居国外时,"思念就把我们推向波兰",可是当他回到波兰后,宪兵又把他抓到了军队里,扼杀了他心中纯洁的诗歌,他感到他无论在什么地方,都只能过流浪者的生活,他永远是一个小丑,在这块土地上也只能当一个小丑,"他要痛哭一场",诗人坦诚地表述了他内心的痛苦。他的爱情诗大都是为妻子而写的,他和妻子娜塔丽亚·阿瓦沃芙娜于1930年结婚,当时他没有固定的职业,为谋生而四处奔走,在忙乱中没有履行结婚手续,也没有经过双方家长的同意,就连一个简单的仪式都没有举行,被亲友看成是典型的吉卜赛式的结婚。但是这次结婚却给他留下了很深的印象,在他后来创作的许多诗歌中都可看到他妻子的形象,对她的真挚爱情。例如《你好,玛多娜》(1929),是他和娜塔丽亚结婚以前写的,诗中把他所爱的人比作圣母玛丽亚和缪斯,把自己说成是一个浪子,只有报刊的编辑和骑着高头大马的警察认识他,他希望他所爱的人不要厌弃他献给她的花篮,诗中反映了他服兵役期满后的苦闷心情。《一个戒指的历史》(1945)也是一

首爱情诗，通过一些日常生活的细节来表示男女主人公相互之间的爱慕，诗中动作的描写甚于感情的抒发，两人同行在一条街上，男主人公对女主人公说：

你来到这座城市以前，
我不知道你在哪里。
你是否知道我丢失了你的戒指？
但我找到了这只戒指，
我把它带在身边。

这时天下雪了，他把戒指拿出来给她看，还对她作各种解释，后来他们来到一座教堂前，便亲吻起来，诗中明白如话的语言表现了作者一贯的诗风。他战前发表的宗教题材的诗也是这样，善于生动地描写各种宗教仪式，细致而又逼真地勾画出神坛和偶像的形体、布道牧师的服装，以及教堂内外五彩缤纷的装饰，把这些都看成是生活习俗的表现，是人们日常生活不可缺少的一部分。他的宗教诗并没有表现什么宗教感情，而是一幅幅风俗画。

战后初期，高乌钦斯基侨居国外，看到许多他不满意的现象，感到十分苦闷，希望尽早回国，1946 年初在巴黎创作的《巴黎不成功的斋戒记录》中就流露出这种情绪：

整天躲在一间阴暗的房子里，
离市场很远，令人烦闷，
一些惊慌失措的过路人
有时来问我，明天怎么办？

一个侏儒在河边出售各种乐谱，
不时抬起头来惊慌地望着青天。
在万头攒动的人群中只有两张脸，
骗子的脸和被惩罚者的脸。

在这个环境中他确实不知道该怎么办，这是十字路口，城市笼罩着沉重的云雾。他自己在生活上也遇到了困难，虽然在一个大公司供职，但他只是一个小小的职员，他感到压抑，可又离不开这个公司，要是不在这里干活，就要挨饿，因此他总觉得他在“提着一口绝望的大箱”。他对资本主义的生存竞争和失业的痛苦有亲身的体会，急切想要回到波兰，离开使他感到绝望的这个环境。

回到波兰后,高乌钦斯基激情饱满,笔耕不辍,在 40 年代末和 50 年代初创作了不少佳作。长诗《尼俄柏》是一部反映德国法西斯统治的作品，借用古希腊女神尼俄柏的七个儿子和七个女儿被阿波罗和阿耳忒弥斯射死的故事，影射法西斯匪徒屠杀无辜和毁灭人类文明的罪恶。诗中写穆罕默德二世的军队开进城里，把尼俄柏的神像打翻在地，砍断了它的头。后来它幸好被一位诗人收藏起来,带到了佛罗伦萨。尼俄柏和她的子女终于复活,高声歌唱,嘲笑敌人的炸弹和子弹，这说明正义是不可战胜的，今天的和平生活是用他们的鲜血换来的。整个作品充满了神话和幻想的色彩，给读者以强烈的时代感。

诗人回到波兰后，看到全体人民都在积极参加和平建设，热情很高，感到十分欣慰，他写了一些反映波兰战后迅速恢复和发展的作品。他在创作中，往往把他国外的生活和回到波兰后所见到的美好光景联系起来，加以对比，表现了他对祖国的热爱。

诗人正是出于真挚的爱国热情，看到波兰战后社会生活中出现了一些不良现象时，便感到痛心疾首，他的一些讽刺诗，主要针对国家机关中的官僚主义、舆论宣传中的简单化和公式化以及社会上的市侩庸俗作风等等。尤其是他创作的一组小型的讽刺诗剧《绿色的鹅》,切中时弊,曾经引起很大的反响。

高乌钦斯基的作品不论战前还是战后都密切联系生活，有强烈的时代感,在《安德尔森之死》和《为哈拉斯逝世而作》等作品中都明确地指出了诗歌是为人民的。他的作品不仅真实地反映了他

一生的坎坷经历，也充分表现了他希望祖国富强、人民幸福的美好心愿。他的诗歌形式多样,有的采用日常生活用语,通俗易懂,有的借历史或神话典故，比喻他对现实生活的看法，有的把幻想、讽刺和怪诞融合在现实的描写中，有丰富的艺术想象和抒情的特色。

密奇斯瓦夫 ·雅斯特隆(1903—1983)也是一位以自己的创作跨越两个时期的诗人。他生于今乌克兰捷尔诺波尔市近郊的科罗洛夫卡村,1923 至 1929 年先后在克拉科夫雅盖沃大学波兰和德国语言文学系及哲学系学习， 1924 年开始在一些报刊上发表诗歌，后来一直和《斯卡曼德尔》杂志保持联系。法西斯侵占波兰后，他最初住在利沃夫,1941 年来到华沙，参加波兰语言和文化的秘密宣传和教育工作,1945 至 1949年担任《打铁坊》周刊副主编,70年代初曾在华沙大学讲授波兰现代诗歌的发展。

雅斯特隆是一位独具特色的现代诗人。他在几十年的创作生涯中，发表了大量富于哲理的诗作，这是他诗歌创作中的主要成就。早在战前他就集中精力开始对存在的思考，但他思考的并不是人和世界存在的本身，而是这种存在在他思想和感情上引起的反映。在他的诗歌中常常流露出光阴易逝、记忆不能长久的感叹，一切事物在他看来只不过是过眼烟云，瞬息即逝，并无长久或者永远存在的价值。这也许还包括诗人对过去美好事物的回忆，但这种美好的事物已经一去不复返，因此常常引发他的思念。诗人从怀念过去到从哲理上把人生概括为过眼烟云，毫无存在价值的东西，这是一种悲观主义的存在观。

1939年以后，诗人面对祖国被占领的严酷现实，已经不可能停留在抽象的哲理思辨上，他的诗歌转向了以被占领的波兰现实为题材。他在华沙秘密从事爱国活动的内容之一就是创作诗歌，这些诗歌主要揭露死亡营中法西斯分子屠杀无辜的罪恶，反映法西斯统治的恐怖给普通人在心理上造成的压抑和痛苦，歌颂了爱国者反抗法西斯侵略和压迫的英勇斗争。

在《写给空间》中,诗人把自己在战争年代遭受的痛苦坦诚地告诉读者，表示他并没有失去对生活的信念，依然相信美好的未来，相信波兰一定能够获得自由和解放。1942 年的诗集《警戒时间》真实地反映了他在华沙耳闻目睹的一切:"车厢里的男女老少被送往屠宰场,一些人饿死,另一些人被活埋,焚人炉就是棺材,活人烧成了灰,棺材不存在。"诗人借用浪漫主义诗人密茨凯维奇在诗剧《先人祭》中诅咒沙皇的一句话来表达他对法西斯匪徒的仇恨:"唉,流氓,坏蛋,恶棍!"他认为被压迫的人民只有通过战斗消灭法西斯才能获得自由，这就是当时"应当做的事"。1946 年出版的《人的事》这个集子收集了不少描写爱国者反抗法西斯奴役的作品。在《去希腊》中,他一开始就提出:

> 人的事，为自由而斗争，
> 今天又做起来，
> 父亲给儿子留下的只有一双手，
> 儿子把这双手高高举起，
> 就像两把明晃晃的利剑。

战后雅斯特隆的诗歌创作题材更加广泛。诗集《丰收的一年》(1950)和《土地的颜色》(1951)主要反映波兰战后国家建设取得的成就。50 年代中期,由于文艺界的思想转变,雅斯特隆要求对任何事务都要进行独立思考和说真话。他在诗集《诗和真理》(1955)和《热灰烬》(1956)中表示，诗歌创作如果要保持个性，就必须说真话,要善于独立思考才能说真话,反映真实情况。此后诗人改变了战争年代和战后初期密切关心现实和反映现实的态度，回到了 30 年代热衷的哲理思考上去,《起源》(1959)、《比生活更大》(1960)、《音调》(1962)、《白天》(1967)、《记忆的标志》(1969)、《鸟》(1973)、《旋转舞台》(1977)和《亮点》(1980)等诗集大都表现了对人生和人在大自然和社会中的存在状况的思考。诗人认为,一个人的认识和

记忆是有局限的，他的一切都不能不从属于自然和历史发展的规律，因此他生活在这个世界上，永远处于被统治地位，发挥不了他的主动性和积极性。和自然相比，人生微不足道，死亡也并不可怕。生和死不过是大自然的一种变化，大自然变化无穷，这是它的永恒规律。人在大自然中的存在既然那么短暂，就要在生活中寻找乐趣，例如去森林里散步会闻到花香，遇到暴风雨，可以从中享受到无穷的乐趣。但要看到生和死的变化是不可抗拒的，在短暂的人生过去之后，对死的来到就会处之泰然。诗人在晚年，觉得不能孤独地生活，要对别人尤其是对那些不幸的人表示关心。他一生反对暴虐，为自由而斗争，同时也不断地探索人生意义，寻找光明和正义，他的诗歌忠实地记载了他的人生足迹。

切斯瓦夫·米沃什(1911—)是波兰战后最著名的诗人。他因为“在自己的全部作品中，深刻地揭示了人在充满着剧烈矛盾的世界上所遇到的威胁”,表现了“人道主义的态度和艺术特点”,于1980 年获诺贝尔文学奖。他是继显克维奇、莱蒙特之后,波兰第三位诺贝尔文学奖的获得者，也是第一位获得这个荣誉的波兰诗人，是波兰 20 世纪一位具有世界声誉的诗人。米沃什生于立陶宛维尔诺附近的谢泰伊涅，童年是在第一次世界大战中度过的，随当时在军队服役的父亲到过俄国，战后才回到立陶宛。他 1929 年考入了维尔诺斯泰凡·巴托雷大学,先后主攻法律和经济学。当时,该校一部分左派师生传播马克思主义，米沃什在他们的影响下，专心致志地读过一些马列著作。他最感兴趣的是文学，1930 年在大学的刊物上开始发表诗作，并和作家耶日·普特拉门特等一起建立了一个文学团体“火炬”，还以这个名称创办了一个刊物。1933 和 1939 年间他出版了两部诗集:《关于凝冻时代的诗篇》和《三个冬天》。由于他的政治观点趋向于左派,受到当局的监视,不得不离开维尔诺来到华沙，此后便一直在华沙波兰广播电台文艺部工作。但他并不十分关心波兰和国际事务，而把自己的主要精力用在对波

兰 19 世纪和 20 世纪民族解放运动的历史及 19 世纪浪漫主义文学的研究上。1939 年德国法西斯侵占波兰后，米沃什在华沙积极参加波兰语言和文化的秘密宣传活动，1940 年出版了《诗集》，1942 年在收集整理波兰各地出现的反映反法西斯抵抗运动诗歌的基础上,编了一本《独立之歌》。在腥风血雨的华沙,他目睹成千上万的同胞和犹太人被法西斯分子杀害，其中有不少和他交结甚笃的波兰作家和艺术家,他自己也曾几次遇险。与此同时,他也看到了许多热血青年拿起武器，和法西斯侵略者进行不屈不挠的斗争。他认为,不管法西斯匪徒如何凶暴;“在波兰,现在和将来都不会有人怀疑最后打败希特勒。”

战后初期,米沃什的第一部诗集《解放》(1945)收集了他战前发表的一部分诗歌和在占领时期发表的诗歌。此后他一直在波兰的外交部门工作,曾担任波兰驻美使馆和驻法使馆的文化参赞,后来因为对波兰的社会状况产生不满，特别是他不同意波兰党政领导 1949 年要求作家接受社会主义现实主义创作方法，从 1951 年开始留居国外，先在巴黎呆了 10 年，和一些波兰侨民创办了一个文学研究机构和一个出版社,还编辑出版了一个文学杂志《文化》。他个人发表的作品有诗集《白昼之光》(1953)、《诗的论文》(1957)和小说《权利的攫取》(1953)、《伊斯塞谷》(1955)等。1960 年,米沃什从巴黎迁居美国，后一直在美国伯克利的加利福尼亚大学斯拉夫语言文学系任教,同时发表了大量诗歌作品,如诗集《波别尔王和其他的诗》(1962)、《中了魔的古乔》(1964)、《没有名字的城市》(1969)、《太阳从何方升起,在何处下落》(1974)和《诗歌集》(1977)等。米沃什获诺贝尔文学奖,主要是因为他在诗歌创作中取得的成就。他战前发表的诗歌一部分歌颂他的故乡立陶宛 故乡的人,故乡的土地和春天,这里的一切都是那么质朴和可爱,没有受到过现代文明的污染：

铁犁在田里耕耘，

村子里的野鸽发出咕咕的叫声，
羊儿在山间奔跑，欢乐地歌唱，
园子里百花盛开，春意盎然，
孩子们踢着球儿，三三两两在牧场上跳舞，
女人在溪头洗衣，还要去水里捞取月亮。

这是多么生气勃勃的欢乐景象：天真活泼的孩子，鸟语花香，春色满园，可是这一切都成了过去。诗人每想到他的童年生活，想到他童年时生活的那个美好的天地，便不由得感慨万千，“那是很久以前,而今——那野兔和挥手的人都不在世了。”诗人感到时代变了，在法西斯主义恐怖笼罩着欧洲的 30 年代,战争就要爆发,人类面临灾祸，世界将要遭到毁灭，这便成了他 30 年代创作的另一部分诗歌的主题。这个主题和他对田园牧歌式的童年生活的回忆迥然不同，但和诗人面临的现实有着密切的关系，《书》这首诗虽然是 1934 年在维尔诺发表的，但他已预感到战争灾祸的来临：

在一个失眠的充满了愁怨的夜晚，
我起身望着窗外，
在蓝色的夜空，
突然闪出了一道信号，
一大群飞船从天外飞来。
我照着镜子，
看见额头上有一个疮疤，
原来我是一个犯人。
我不相信世界永久不变，
急风暴雨的时代，
灾祸已经来临。

米沃什被认为是 30 年代‘灾变派’诗歌的代表。反映这一主题的文学作品早在青年波兰时期就已经产生，在 20 年代和 30 年代

更是大为发展。这一主题不仅表现在诗歌中，也表现在以韦特凯维奇为代表的荒诞派戏剧中，但是米沃什诗歌中的灾变主题以 30 年代欧洲法西斯主义的兴起为背景，这方面和韦特凯维奇有所不同。

法西斯占领期间，米沃什一直住在华沙，因为目睹和亲身感受这个残酷的现实，在自己的诗歌中经常表露出对法西斯侵略者的仇恨和复仇的决心，如在 1944 年的《可怜的诗人》中写道：

留给我的只是一个冷嘲热讽的希望，
因为我一睁眼就看见火光，
就看见大屠杀和背信弃义，
就看见吹牛者的可耻的面孔。

看到首都华沙被战火烧毁，他的心情十分痛苦：

沉默的首都啊，你是多么凄凉！
梦中的摇篮啊，你是多么凄凉！
塔顶在燃烧，漫天烟火，
风儿淅沥，吹拂着一幅幅古画。

尽管诗人面对残酷的现实：千千万万的无辜者死在法西斯刽子手的屠刀下，人类文明的成就被毁灭，爱国者像中世纪的乔丹诺·布鲁诺① 那样，惨遭火刑，但他看见世界上美好的东西依然存在，大自然的美景，青春的活力是任何强大的恶势力都消灭不了的。在 1942 年的《牧歌》中，读者似乎又可看到他对童年生活的美好回忆，这和他眼前的现实形成了鲜明的对比：

翠绿的群山向大河奔去，
只有牧童在这里欢乐歌舞。
玫瑰花儿绽开了金色的花瓣，

① 乔丹诺·布鲁诺（1548—1600），意大利著名思想家，他因为继哥白尼之后，彻底推翻了天主教会奉为经典的地球中心说，被罗马教会处以火刑。

给这颗童心带来了欢娱。
花园，我美丽的花园！
你走遍天涯也找不到这样的花园，
也找不到这样清澈、活泼的流水，
也找不到这样的春天和夏天。

这里茂密的青草在向你频频点头，
当苹果滚落在草地上时，
你会将你的目光跟踪它，
你会用你的脸庞亲昵它。

花园，我美丽的花园！
你走遍天涯也找不到这样的花园，
也找不到这样清澈、活泼的流水，
也找不到这样的春天和夏天。

像这样充满了欢乐情趣而又自然流畅的抒情诗即使在他早期的作品中也不多见，可见诗人在当时最险恶的环境中，依然保持了高度的乐观精神，这是因为他坚信人民一定能够战胜法西斯，重建自己的家园。

米沃什战后的作品大都是在 1951 年离开波兰后,在国外创作和发表的。其中一部分作品依然寄托了他对故乡立陶宛和死难友人的怀念。有的诗歌还表现了他对诗友的由衷的赞美，例如他昔日交结甚笃的著名诗人和剧作家塔杜施 · 鲁热维奇，其作品在国外很受欢迎，米沃什为他的这位同胞感到由衷地高兴，便写下了一首《致诗人塔杜施 · 鲁热维奇》。在这首诗中,他构想了一个世界和宇宙的大空间，通过许多形象的比喻，展现出一个又一个生动活泼、富于幻想的场景，不仅表现了人们对主人公的赞美，也反映了作者为他的民族有这样一位受到外国读者喜爱的诗人而感到骄傲：

当诗人走进这座花园，

喇叭笛子都为他奏起欢乐的歌，
四十条蓝色的河大浪翻滚，
蚕儿为他吐出一缕缕细丝，
织成了绚丽多姿的巢穴，
还有那苍蝇的翅膀，蝶儿的小嘴，
要为他建起一座高楼大厦。
郊野的黑夜也渐渐明亮，
喇叭笛子喜乐无比，
虽然它们被藏在草地上的茶壶里，
只等有人过来吹奏一番，
这声声乐调，将美妙非凡。

对社会中的丑恶现象，米沃什深恶痛绝，而且认为它们在任何社会中都消失不了，所以他在揭露和讽刺这些现象的时候，都从宏观世界的角度出发，而不联系事情发生的时间和地点：

你侮辱了一个老实人，
你嘲笑他的屈辱和苦痛，
在他身边有一群小丑，
有意混淆是非和美丑。

对权势者阿谀奉承，希望从中得到某种好处，这是一种庸俗而又虚伪的表现。有的人道貌岸然，灵魂深处却十分丑恶，就像诗人在《农民国王》中所说的那样：

嗡嗡叫声常伴我耳际，有人手舞足蹈，
一句话本可直说，却非得拐弯抹角，不吐真言，
表面上道貌岸然，嘴里却谎话连篇，
本来是满头疮疤，还说像蝴蝶般俊美。
我整天瞅着他们，就像把他们当成疯人，
但我闭上眼皮，佯装熟睡，

佯装什么都不曾看见，
他的言谈举止，已永远记我心间，
因为这世界就是这样，另一样的我未曾见过。

米沃什在国外也写过许多政治讽刺诗，它们总的特点是写得既具体,又不具体：

在暴君统治下不自由，在共和统治下不自在，
我渴望自由，愿贪污绝迹，
我要在我心中建立一座永久的城市。

他反对暴君的统治，痛恨社会中的腐败，但他认为这是一种历史的必然，暴君之所以能够统治世界，是因为他们“从历史的逻辑中获得了权利”,而这种‘历史逻辑’却是无法改变的,因此强权和对强权的顶礼膜拜是从历史上继承下来的。可是由于强权的统治，生活在这个环境中的个人就失去了自由，成为“历史和生物本能的看不见的力量的俘虏”,同时也会产生像虚伪、欺骗、空谈、浮华以及吵吵闹闹和大轰大嗡这一类的丑恶现象。诗人痛恨这些丑恶现象，为人类的命运和前途担忧。他的作品中表现了对在强权统治下被侮辱和被损害的人们的同情，但是他也相信人类的智慧和坚贞不屈的精神一定能够战胜邪恶，伸张正义。他说他的诗“在一个黑暗世纪表现了对和平和正义的向往”,他‘接受过祖国的馈赠,但祖国的湖泊和河流属于人民”。他郑重地宣布他的《誓言》：

人的智慧尽善尽美，不可征服，
无论是叫它坐牢，将它流放，
都不能使它屈服。
它用语言表现了包罗万象的思想，
它拉着我的手，
叫我们用大写写下两个词：真理和正义，
叫我们用小写写下两个词：谎骗和屈辱，

它告诉我们，什么应当促成，什么应当去做。
绝望的敌人，希望的朋友，
它既不知道犹太人和希腊人有什么不同，
也不承认奴隶和主人有什么区别。
它在政府机关里把公共财富给我们分享，
它郑重宣布义正词严和无耻谩骂有天渊之别，
又说这理直气壮和无理取闹乃泾渭分明，
它告诉我们，
所有的一切在阳光下将日新月异。

诗人强烈地渴望着一个正义和民主的社会。他长期旅居国外，在个人生活中也有丰富的感受。首先，他总是感到在异邦格格不入：“我并没有选择加利福尼亚”;“我总是感到屈辱”,我“失掉了一个故乡,一个故国,我整个一生都在异族中流浪”;“今天我对一切都表示怀疑,我虚度了一生。”这种异乡的哀怨,实际上是对他“自我流放”的自责，而这种自责又是和他游子在外的思乡之情分不开的。他愈是思乡就愈是自责，最后，他觉得只有他还没有忘记的波兰母语才给他带来了一点安慰：

我忠实的母语，
我要为你效劳，每天晚上，
我要在你跟前摆上一盘颜料，
将我记得的白桦树、螳螂、灰雀，
都画在你身上。

这已经很多年了，
你就是我的祖国，因为我没有祖国。
你会在我和善良人之间，
建一座友谊的桥梁。

在波兰遭受沙皇和普鲁士占领者压迫的那些年代，波兰人被

禁止讲波兰话，他们为了拯救母语，和占领者进行了不屈不挠的斗争。米沃什热爱他的民族语言，把它看成是世界上最美好的东西，他要用这种美好的东西，去交结所有“善良的人”。他深感只有母语才能使他永远不忘祖国的文化传统，使他在生活中不感到孤独和寂寞，使他不断地获得新的创作灵感。他在国外，大部分诗歌都是用波兰语写的。他的诗歌继承了传统现实主义的创作风格，但他认为传统现实主义“是不够用的”，现代诗歌在继承传统的基础上，必须吸取新的营养，加以发展。诗人既不把现实看得一团漆黑，也不认为它充满了光明。他认为只有以正义的观点，才能反映现实的真实面貌。诗人总是以冷静的态度去探讨生活的意义，不断追求人生的真谛，透过光怪陆离的现实认识生活的本质。他的诗歌富于幽默和激情，表现了丰富的想象，同时也蕴含着深刻的哲理。他的幽默包含着对现实的批判，在这种批判中表现了他的热情，所以哲理和激情乃是他的诗歌的两个主要特点。正如瑞典文学院的代表发表的授奖词中所说：“一种难以平息的热情决不让他安于无能为力，停留在幻想的游戏中。”这种“难以平息的热情”就是出自于他对生活的热爱。在形式上，米沃什不追求严格的韵律，但他善于运用典故、神话、传说作为事物的比喻，他的诗歌既继承了传统，又在传统的基础上有了很大的发展。

在米沃什的小说中，最有代表性的是《伊斯塞谷》。这是一部以他童年时代在故乡立陶宛的生活为题材的作品。主人公托马斯出身于维尔诺城郊伊斯塞谷一个美丽的农村吉涅。这里长年与外界隔绝，一切都呈原始状态，有许多在别的地方找不到的珍奇的动植物，村民也保存了许多古老民俗，他们之间互敬互爱，和睦相处，从来没有你争我夺、尔虞我诈的现象。在作者看来，这是一个没有受到过尘世污染的大自然的美好环境，一个世外桃源。托马斯幼小的时候，父亲就离开了他，是祖父母把他抚养大的。祖父母平日最爱给他讲各种有趣的故事，祖母告诉他，她父亲是个乐善好施的医

生，给穷人的孩子看病从不要钱。祖父对他说，山村以前有许多熊，熊和人一样聪明，从不伤人，大家都把它们养在家里，替主人干活，和主人一起吃饭，很懂规矩。犹太人和希腊人是平等的，没有奴隶主和奴隶之分，基督徒卖掉自己的财产，把钱分给穷人。托马斯在祖父母的教育下，从小就热爱故乡，他最喜爱的是动植物，常常一个人跑到野外，尽情观赏那五颜六色的花草，有时摘下一朵芍药花，拿到教堂去，当人们在做祈祷的时候，他闻着花香，甚至忘了做祷告。有时他在村里蹲在一株大树旁，细心观看一些小动物的活动。祖父有一次把他带到亲戚布科夫斯基家，那里有一个农场，养了许多鸭子。主人很好客。看到他们来了之后，便把他们领到池塘边去看鸭子戏水。布科夫斯基是一位动物学专家，他见托马斯喜爱动物，便常常给他讲授有关珍奇动物的知识，带他去野外打鸟，因此托马斯的童年生活是十分美好的。米沃什在接受诺贝尔奖时发表的一篇讲话中说过，“我出生在一个自然条件合乎人性的小国家，不同的语言和宗教相处了几百年。我说的是立陶宛，一个富于神话和诗的国度。立陶宛的景物，也许还有它的精神，从来没有遗弃过我。”从小说对托马斯的刻画中，多少可以看到作者的身影。在米沃什看来，美好的人性只有在不受尘世污染的纯洁的大自然环境中才能产生。他的人道主义思想精神不仅在诗歌中，而且主要在小说中得到了最充分的表现。

亚当·瓦日克(1905—1982)生于华沙，年轻时曾在华沙大学攻读数学，后参加佩伊佩尔和普日博希领导的先锋派运动，当过《新艺术作品选》杂志的编辑。法西斯侵占波兰后，1939至1941年他住在乌克兰的利沃夫，后又到过俄罗斯的萨拉托夫和古比雪夫等地，先后在波兰爱国者和共产党员领导的《新视野》杂志和萨拉托夫和古比雪夫的广播电台文艺部当过编辑。波兰第一军在苏联成立后，他作为一名军官在军中担任组织和领导戏剧演出的工作。1944年波兰第一军配合苏联红军解放波兰，他随军回到波兰，

1946 年至 1949 年参加《打铁坊》周刊的编辑工作,1950 至 1954 年在华沙出任《创作》周刊主编,1952 年访问中国。瓦日克战前是波兰先锋派的代表诗人之一，但他的创作手法和普日博希有很大的不同，普日博希热衷于运用象征和比喻来表达某种意向，瓦日克从来不用象征，他很重视细节真实，但他诗中的细节是不连贯的，有时呈跳跃状，或者表现为一种巧合，诗人惯于作自由联想，有很大的随意性，可以看到西方超现实主义诗歌对他的影响。早期发表的诗集《信号旗》(1924) 和《眼睛和嘴》(1926) 都有这样的特色。如在《银版照相》中写道：

华沙到处一片欢腾，
夜晚是树枝摇曳的倩影。
燕子在你的袖子里砌窝。
你妹妹在整理袜带。
学生把积攒的钱存放在哪里？
又把爆竹藏在哪里？
你看见了门上的钢盔没有？
啤酒厂里神秘的大火已经熄灭，
理发师身穿雨衣从大门里出来。

这里每句诗写的对象都很具体，但相互之间却没有任何联系，充分表现了这种自由联想的随意性。《大西洋一九二四》则不同,诗中描写的主体是‘ 我们 ’和‘ 你 ”,在‘ 我们 ’和‘ 你 ’所接触的事物中有着某种巧合，它们之间表面上毫无关系，但存在着某种内在的联系：

我们相遇在橡胶树林中，
我们相遇在山里的城市，
明天，
我们醒来时全身会变换颜色，
大地在等待我们，你看，

这是绿色的判帕斯草，
这是白茫茫的阿拉斯加。

1940 年以后，瓦日克参加了波兰共产党人领导的反法西斯和恢复国家独立的斗争，他的诗歌从过去先锋派的形式主义倾向转向联系他的斗争生活实际,诗集《手榴弹的心》就是他在波兰第一军中参加解放祖国战斗的写照。他怀念那些在波兰和世界各地反法西斯战斗中牺牲的同胞，是他们为保卫祖国建立了不朽的功勋，他们没有白白牺牲。他和战友决心为牺牲的烈士报仇,为被杀害的无辜报仇,拿起武器,向法西斯强盗讨还血债：

牺牲者面对着鲜血染红的华沙的城墙，
问道：
您将怎么为我报仇？
我们的回答是：
以血还血。

当敌人侵犯我们的土地时，
当敌人侮辱妇女、屠杀儿童时，
您将采取什么行动？
我们的回答是：
以剑还剑。

——《回答》

战后，诗人为自己的祖国获得独立而感到无比欣慰，发表了一系列诗歌作品，主要反映劳动人民医治战争创伤和投身于祖国建设的热潮：

被烧毁的城市，
被车轮轧倒的城市，
被马车撕碎的城市，

你今天盖起了漂亮的高楼
高楼之间种着一行行柳树，
你今天才是我的城市，
眼泪变成了欢乐，
呻吟变成了花岗岩。

——《华沙,和平的眼睛》

诗人访问中国期间，在北京和我国南方许多地方进行参观和访问，把那许多美好的见闻写在作品中。如在治理淮河的工地上，他看见民工身着蓝色的短衫，肩挑着一筐筐泥土，修堤筑坝，要挡住“吃人的河水”。他看见了人民军队中的女兵：

我看见了身着淡黄色军装的女骑士，
她们都有一双灵巧的手，
肩上扛着沉重的机关枪，
跋山涉水，从北到南。

——《我看见了中国》

瓦日克从他早期的先锋派转向了对人民解放事业的关心，他十分崇敬巴维尔·艾吕雅这位对他的创作有过影响的法国超现实主义诗人。艾吕雅像瓦日克一样，在第二次世界大战时期曾投身于反法西斯抵抗运动，并且创作了许多反映被压迫人民解放斗争的诗篇,他于 1952 年逝世后,瓦日克在一篇《纪念巴维尔·艾吕雅》的诗中，对这位法国诗人战斗的一生作了很高的评价：

你是战斗的法兰西，
你是燃烧的智慧，
你激发了罢工者的愤怒，
……
你的歌是友谊的臂膀，
你的歌是痛苦的玫瑰，

它把鲜血洒在希腊，
洒在西班牙，
洒在朝鲜。

50年代初瓦日克不仅是一位新生活的赞颂者，而且也是一个社会主义现实主义文艺方针的积极宣传者，他的宣传在文艺界曾经产生广泛的影响。可是在50年代中期波兰政局发生变化之后，他的政治态度和文艺观点也发生了很大的变化。他的《给成年人的长诗》和《批评给成年人的长诗》这两个作品由于发表在1956年之前，又集中地反映了他的这种变化，所以在政界、文艺界和社会上都引起了很大的反响。诗人不再像过去那样歌颂波兰战后的建设成就，而开始对社会中的各种弊端进行尖锐的讽刺。在诗人看来，这些年在波兰的社会生活中，由于欺骗成风，根本就没有什么是非标准。这是因为人们在某些情况下不得不撒谎，撒谎多了，当然也就失去了是非标准。诗人不满现实中的官僚主义、教条主义和对什么都贴上政治标签的做法。他说他自己也犯过教条主义，希望人们帮他“脱下身上的教条主义的破衣烂衫，给他穿上一件普通的大衣”。他把过去发表的赞颂祖国建设的作品都看成是写给未成年的孩子的，也就是说没有成熟的作品，此后他就再也不接触现实和政治方面的题材了。

维斯瓦娃·希姆博尔斯卡(1923—　)是1956年以后“当代”派诗人的主要代表之一。由于她在诗歌创作中所取得的成就，曾于1996年获诺贝尔文学奖，她是继米沃什之后第二位获此荣誉的波兰诗人，也是继显克维奇、莱蒙特和米沃什之后第四位诺贝尔文学奖的获得者。希姆博尔斯卡生于波兹南省库尔尼克县的布宁村，8岁时随父母迁居克拉科夫，战争时期在一所秘密开办的中学毕业后，当过一段时期铁路职员，1945至1948年在克拉科夫雅盖沃大学攻读社会学和波兰语言文学，还学过哲学、自然科学和艺术史。1953至1981年她一直在克拉科夫《文学生活》编辑部工作，主持

该刊文学部,并长期为该刊‘课外读物’栏撰写随笔,后来她把这些文章编辑成书,分别于 1973、1981 和 1992 年出版。

希姆博尔斯卡最初写短篇小说，但没有发表。她的处女诗作《寻找词句》发表在《克拉科夫日报》1945 年 3 月 14 日的‘战斗’副刊上，从此便以诗歌为主要创作形式，一生发表的诗集有《我们为什么活着？》(1952)、《询问自己》(1954)、《呼唤雪人》(1957)、《盐》(1962)、《一百种乐趣》(1967)、《以防万一》(1972)、《大数字》(1976)、《桥上的人们》(1986)和《结束和开始》(1993)等。她的早期诗歌大都以战争和波兰战后的和平建设为题材，反映了世界大战给人类带来的灾难，对一些战争罪犯和法西斯刽子手战后没有受到应有惩罚表示愤懑。但她也看到了战后现实充满了希望，为祖国从法西斯主义的奴役下获得解放而感到无比欣慰。

希姆博尔斯卡是一位富于哲理的诗人。1956 年以后对波兰政局的变化虽曾表示关心，但她更多的是把创作的着眼点投向了世界从古到今的发展乃至宇宙间所出现的各种自然现象，从而大大拓展了诗歌的题材，真正创作了一系列新的篇章。她年轻时就对哲学和自然科学感兴趣，在大学学习期间也丰富了这方面的知识。因此，她的诗歌通过对大自然和人类历史的研究不仅提出了一系列深刻的哲理观点，而且以丰富的艺术想象，创造了一幅又一幅新奇、美妙和包罗万象的宇宙和社会生活的图景，形成了独特的创作风格。正如瑞典诺贝尔奖评奖委员会对她的诗歌所作的评语中所说：“以精确的讽刺揭示了人类现实片段中的生理和历史活动的规律。”

在希姆博尔斯卡看来，宇宙和世界从古到今都在进化并不断发展。人们通过考古发现，当然可以了解大自然过去存在的状况，但是考古发现只能给我们提供零散的知识，因此艺术家要发挥想象，以填补考古发现的不足，把各种自然现象联系起来，给人们提供关于世界较为全面的知识。诗人有时想到人类进化史上的“北京

猿人”,想到两栖动物恐龙,甚至想到传说中的“雪人”。人类在进化的基础上创造了一个文明世界，而动物则不可能。

在这方面，我们的境遇要好得多，
地球是我们的，
生活很美好。

——《恐龙骸骨》

当然,文明并不仅仅表现于对土地的利用,农业文明在人类创造物质文明的过程中尚属早期阶段，只有近代工业文明和科学技术的进步才标志这种文明已经发展到了它的高级阶段。

我们认识了宇宙空间，
从地球到星星，
…………
喷气式飞机在嘲笑我们，
这是一个静寂的空隙，
在飞行速度和音速之间，
创造了一个世界纪录。

——《致友人》

人类因为超越动物而获得长足进步，使动物世界处于它的统治之下，在诗人看来，这是一种生存竞争。这种竞争虽不一定导致某种动物族类的灭亡，但人类可以利用动物来满足自己的各种需求，使动物完全失去自由。例如人们在娱乐中，迫使动物模仿自己的动作如跳舞、骑自行车等,将动物“人化”,实际上是让动物听凭人的摆布,所以“整个人类的文化都产生在动物的祭祀上”,即以动物的牺牲为代价。

但人世的事物纷纭复杂，在生活中存在许多不可解决的矛盾，也有各种可供选择的条件，因此事物的产生和结果就必然存在多种而不是单一的可能性。这种多种可能性乃是世界存在的必然和发展的规律，事物不仅是多样的，而且它们之间也是相对而存在

的。例如：

海参在遇到天敌时会把自己分成两半，
一半让天敌吃掉，
另一半逃走。

——《自断》

鸳鸟丝毫也不认为自己应当受到惩罚，
黑色烈豹也不会有良心上的责备，
比拉鱼从不怀疑自己的举动，
响尾蛇对它的一切都很欣赏。

胡狼不知道什么叫自我批评，
蝗虫、鳄鱼、毛毛虫和蚊蝇都自得其乐。

鲸鱼的心脏有百斤重，
和它的身躯相比又微不足道。

——《在评价自己时颂扬恶》

在人类社会中，则更集中地表现在道德观念的变换上，这种变换不仅涉及到人与人之间的关系，而且和政治斗争有着密切的关系：

狂暴伸出了温柔的胳膊，
牺牲者欢欢喜喜地瞅着刽子手的眼睛，
造反者毫无怨恨地从暴君身边走过。

——《看戏的与印象》

这里说的是人性和政治斗争的性质可以向它们的反面转化，这种转化虽然不一定合理，但它表现了作者的辩证观点。在《恢复名誉》一诗中,诗人通过对1956年波匈事变的回忆，指出人们对于历史事件的评价也不是永远不变的：

死者的永垂不朽

是因为记忆为他们付出了代价。
没有永远不变的价值，
也不存在什么永垂不朽。

诗人面对纷纭复杂的社会事物，有时能够得出一个明辨是非的结论，比如她对‘仇恨’这种既表现了人性而又具社会意义的感情，以辩证的观点作了颇为精到的分析：

仇恨本来不是罪恶，
因为它代表过正义。

——《仇恨》

她还认为“：我们这里不只会产生罪恶，也不是对所有的言论都要判处死刑。”但是这种一分为二的辩证观点并不表现在她所有的诗歌作品中，因为诗人并不是对所有的事物都有那么明确的是非观念。在瑞典诺贝尔奖委员会宣布她获诺贝尔文学奖后，波兰《选举报》记者来采访她时，她对记者说“：我们身上只有少数几个信息接受器，只有几种直观的感觉，我们不大善于区分什么重要什么不重要。”“我们对我们生活的这个世界确实很不了解，我们一直在黑暗中摸索，不知道一切都意味着什么。”

希姆博尔斯卡的哲理诗除一部分表现了对于现实社会的看法之外，大部分作品的描写和叙事都是超时空的。她认为她所见到的这些事物和现象存在于宇宙天地，存在于整个世界的发展过程中，她对世界的看法既具体又抽象。为了形象地表达她的哲理思想和对世界的看法，她在诗中采取了多种艺术手法，主要的如怪诞、幽默和讽刺等，她在和《选举报》记者的谈话中说她的“创作还出自于对事物的惊奇感”，她的怪诞、幽默和讽刺的描写就是出自于她看了某场电影、戏剧表演，或者其他生活场面所产生的惊奇感和奇特的想象。但诗人并不是单纯为了追求这种艺术效果，而是通过这种描写突出作品的主题。

在形式上，希姆博尔斯卡的诗歌大都采用抒情主人公独白、对话、问话，甚至发表讲话等易于为读者所接受的形式。她诗中的对话除了人和人的对话外，还有人和动物、和石头的对话。在发表讲话时,就用‘敬爱的弟兄们!’‘亲爱的朋友们!’‘仁慈的公民们!’甚至‘亲爱的同志们!’等称呼作为诗中每一段的第一句。她的诗歌由于手法和形式新颖的多样化，被称为复调诗，诗人通过独白、对话和问话，用通俗的语言或口语反映深刻的哲理，这是希姆博尔斯卡诗歌创作的一个突出特点。她的哲理思想包含着相对主义、辩证法和不可知论，因而也充满了内在矛盾，这正是出于她“不大善于区分什么重要什么不重要”的原因，正如诗人在斯德哥尔摩接受诺贝尔奖后作的一个题为《诗人和世界》的报告中所说“:灵感,它究竟是什么?回答将是一个接着一个的‘我不知道’。”但是她对这个“不知道”却“评价很高”,因为它“给我们开拓了新的生活领域,给我们这个微不足道的地球扩大了存在的范围。”所以说，诗人思想上所包含的各种因素相互之间虽然存在着矛盾，但它们不仅没有妨碍、而且还促使诗人在不断的探索中去认识世界和它的发展规律，并以各种独特的艺术形式和手法表现在诗歌作品中，在国内外产生了巨大的影响。

卡兹比格涅夫·赫尔贝特(1924—1998)也是‘当代派’诗歌创作的代表之一。他生于利沃夫，占领时期在利沃夫上秘密中学，1943年在秘密开办的大学攻读波兰语言文学，同时参加国家军的抵抗运动。1944年他来到克拉科夫，1950年以后定居华沙,曾先后在克拉科夫雅盖沃大学、贸易大学、美术学院和托伦哥白尼大学深造，并以经济学家的身份供职于一些经贸部门。1965至1968年他在《诗歌》月刊担任编辑,曾多次出访欧美各国,在国外讲授波兰和西欧文学。

赫尔贝特于1948年开始发表诗歌作品，1956年出版第一部诗集《光弦》，汇集了他过去创作的、零散发表在报刊上的作品。

此后的诗集有《赫尔墨斯、狗和星星》(1957)、《客体研究》(1961)、《题词》(1969)、《科吉托先生》(1974)、《来自被围困的城市的报告》(1983)、《离别的悲歌》(1990)等。赫尔贝特年轻时就对西欧的历史和文化传统，特别是古希腊罗马的文化有很大的兴趣。他的诗歌创作常常借用古代历史、神话、古典文学和艺术来研究人类存在的意义，以古代历史和文学中的各种典故和寓言故事比喻或暗示当代文明的发展，使他成了波兰战后新古典主义的代表诗人。他早期的诗歌以战争时期为背景，既不写游击队的反法西斯战斗，也没有反映人民在侵略者压迫下的悲惨命运。他热衷于爱情的主题,认为只有在战争年代才能看出一个人对爱情是否忠贞。在《犹豫不决的尼刻》中,诗人借古希腊神话中胜利女神尼刻的形象,描绘一个少女对一个就要去参加战争的青年的爱。女主人公尼刻既是神又具有凡人的思想感情,她看到自己的心上人坐在战车上,这一去一定会战死疆场,因此要上前去吻他的额头,但又怕他认出她后反而临阵逃走，经过一番犹豫，她还是回到了她自己的神位上。赫尔贝特后期作品的题材更加广泛，涉及到了文明世界的各个方面。如《啊,特洛伊!》取材于荷马史诗《伊利亚特》,写特洛伊城在战火中被毁灭,成了一片废墟。在诗人看来,人类文明也和特洛伊城一样遭到了毁灭：

这一阵秋风把红尘高高地扬起，
真实地描绘了一座城市的灭亡。

人们走在街道的废墟上，
对冻结的黎明表示致敬。

要等到许多年后，
这里才会重新盖起第一栋房子。

人们走在街道的废墟上，
希望找到岁月留下的痕迹。

一个残疾人在演奏着风琴，
一个姑娘柳条般的辫子。

诗人沉默不语，
下着蒙蒙细雨。

在这些感世之言中，诗人从神话回到了现实，看到了现实世界和神话中的特洛伊一样变成了废墟，他怀念过去的辉煌岁月，但他在这里只看见一个残疾人在演奏风琴，天还下着蒙蒙细雨，作品充满了忧郁的情调。

科吉托先生是诗人笔下一个虚构的人物，诗人以他的名字为题目创作了很多诗，表现了他对人类社会的看法，其中有的还涉及到压迫和反抗的题材，诗人希望人们能够团结一致，为争取自由而斗争，他

发挥历史的想象，
表现了团结的愿望。
这是在自由空气中的团结，
丰富多彩的戏剧插曲，
高尚的艺术品位，
专制主义一定失败。

——《科吉托先生的表演》

诗人不仅要求自由的生活，而且要求一个自由创作的环境。散文诗《科吉托先生关于地狱想了什么?》中说"贝尔泽布普拥护艺术，保证艺术家的平静生活，尽善尽美的给养和脱离地狱的绝望孤独。"在《阿波罗和玛耳绪阿斯》中，他借古希腊神话中的太阳神阿波罗和河神玛耳绪阿斯的故事，表现了他支持一切新艺术的成长。根据希腊神话，玛耳绪阿斯拾到了智慧女神雅典娜扔掉的长笛，要和阿波罗进行吹笛比赛，可是他比输了，阿波罗对玛耳绪阿斯的行为十分恼怒，剥了他的皮。赫尔贝特把这个故事改了一下，诗中主

要写的是玛耳绪阿斯被剥皮时发出一声吼叫所造成的后果：

> 他（阿波罗）想，玛耳绪阿斯的吼叫会不会生出新的枝芽？
> 用我们的话说，具体的艺术枝芽。
> 在他脚前突然掉下一只僵死的夜莺，
> 他回头一看，
> 玛耳绪阿斯绑在上面的那株树已变得苍白。

诗人认为，代表新生艺术的玛耳绪阿斯是不会死的，他的诞生和成长虽然受到摧残，但最后会取得胜利。

作为新古典主义的代表诗人赫尔贝特几乎在所有的作品中都借用了古典文学，主要是古希腊神话中的人物和故事。他作品中反映的世界毁灭和不可认识的思想的产生，和波兰战前以及西方现代主义哲学和文艺思潮有着密切的联系。但他认为新生的艺术是扼杀不了的，他要求社会给文学和艺术创造自由发展的条件。他在继承古代文化的基础上走出了一条联系现实的创作道路。

耶日·布罗纽西茨·哈拉塞姆维奇(1933—)生于卢布林省普瓦维县，童年和青少年时期家境贫寒，1953 年毕业于克拉科夫省里曼诺瓦县林业技术学校，后在莫西拉一带林区工作。1956 年他发表第一部诗集《奇迹》，1957 至 1963 年曾先后在莫西拉和克拉科夫领导成立了莫西茨和巴尔巴鲁斯文学社。

哈拉塞姆维奇的早期诗集如《奇迹》（1956）和《回到温和的国度》（1957）大都描写他在林区工作时目睹的自然风光：绚丽多彩的自然景色，刻在树上的圣像，乡村的小教堂。诗人常常以民间传说和童话的形式展现一个小动物世界，赋予它们以人的灵性：

> 森林里是玻璃世界银白耀眼，
> 羽色绚丽的山雀被雪映照得分外娇艳，
> 犹如五彩缤纷的饰物

把节日的圣诞树装点。

风儿把杉树轻轻地摇，
树枝像一把把绿色的扇子
悬空倒吊。
山雀抖动着斑斓的羽毛
在枝头蹦跳，
像一群愉快的画家
叽叽嘎嘎地说笑。

诗歌展现出了一片林中美丽的冬景，诗人这时想到了圣诞节已经来到，他和林中的山雀一样，沉浸在欢乐中，他像孩子一样在森林的某个角落,看见

一只野兔在训斥另一只野兔，
因为它用两个爪子捋着胡须，
野兔社会对这坏习惯不能忍受。

——《山雀》①

接着他便以童话中的说书人的口气对爱娃说：“我真想把这些森林的趣事对你说说。”诗人把想象、写实和童话的意境融合在一起,生动地表现了对大自然的热爱和审美情趣。但他并不总是沉浸在大自然的欢乐气氛中,在稍后发表的《忧郁塔》(1958)这个集子中,就流露出了一种感伤的情调，有的诗篇主要描写梦幻和潜意识，展现一幅又一幅凶险可怕的景象，有超现实主义诗歌的特色，和他前期的风格迥然不同。

在《接受副本》(1958)、《森林的建设》(1965)和《波兰的圣母》(1969)这些诗集中，哈拉塞姆维奇把视线转向了他曾长期居住的克拉科夫城郊的生活环境，有时对社会下层的流氓无产者不无讽

①译文引自易丽君：《波兰20世纪诗选》,第191～192页。

刺：

> 今天，流氓受到了天使般的接待，
> 没有光荣神圣的历史，
> 却要喝香馥馥的燕米粥。
>
> ——《天使》

咖啡馆、酒吧间和其他娱乐场所都是诗人经常出入的地方，他的生活就像一位流浪艺人，人们曾称他为茨冈诗人。由于接触的社会面广，他的诗歌体裁十分丰富，他不仅写抒情诗、讽刺诗，也写富于幽默情趣的诗。从 60 年代开始，他又转向创作历史题材的诗。在《诗选》(1967)、《波兰圣母》(1969)、《巴罗克时代》(1975)和《带着鹰打猎》(1977)等集子中，他颂扬波兰过去许多著名的国王和爱国的统治者在反抗异族侵略、保卫祖国的战斗中建立的丰功伟绩，或者在领导人民建设祖国中创下的伟业，再现了波兰人民过去反抗外来侵略的许多战争场面，继承了数世纪来波兰爱国主义的文学传统。如《斯托切克之战》以 1830 年十一月起义为背景，着意描写一次取得胜利的战斗：起义军的刺刀像一把把神剑砍断了沙俄军队的炮口，把敌人全都赶进了冰窟窿。他们的那个指挥官盖伊斯马尔将军被吓得翻身落马，“一条狗命就像嘴里吐出来的泡沫那样消失不见”，于是数以千计的俄国士兵和他们的火炮马上成了起义军的俘虏和战利品。在起义军方面，除了一匹马的尾巴掉了一根毛外，全体官兵没有一个人负伤。整个作品充满了讽刺、夸张和富于幽默情趣的描写，表现了对敌人的蔑视，赞颂了起义军和爱国者的英雄气概。

爱尔内斯特·布雷尔(1935—)生于华沙。中学毕业后，曾就读于华沙大学波兰语言文学系。从 1954 年开始，曾先后任《直言》周刊、《青年旗帜报》、《当代》和《文学月刊》的编辑，波兰室内电影集团和华沙波兰剧院文学部主任以及“希列霞”电影集团的艺术总

监。1975 至 1978 年任伦敦波兰文化研究所所长，后任波兰驻爱尔兰大使。

布雷尔的作品包括诗歌、小说和电影文学剧本等，其中以诗歌为主。现已发表的诗集有《一个疯人的除夕》(1958)、《公牛的自画像》(1960)、《被遮住的面孔》(1963)、《实用艺术》(1966)、《马佐夫舍》(1967)、《贝壳》(1968)、《道一声你好的讽刺等》(1969)、《笔记》(1970)、《苦艾》(1973)、《小动物》(1975)、《一颗蓝色的星》(1976)、《这条河》(1977)、《波兰的一年》(1978)、《谁沉醉于欢乐》(1980)、《有时我遇到了自己》(1981)、《油烟》(1982)、《空寂无人的夜晚》(1983)和《圣诞节斋戒》(1986)等。布雷尔诗歌的取材和他这一代别的诗人有所不同，他热衷于波兰历史和民族风情的研究，在一些作品中，对波兰传统风俗习惯的好坏作出评价，同时指出波兰在欧洲的历史地位。有的诗歌取材于波兰 19 世纪民族解放运动和以民族解放斗争为题材的浪漫主义文学，对浪漫主义诗歌一味歌颂失败和流血牺牲的倾向进行了讽刺。诗人认为，评价历史事件要有清醒的头脑,要从实际出发,如在《波兰的一课——斯沃瓦茨基》一首中,他写道：

> 第一批战船已经沉落江底，
> 风的翅膀把它们遮盖，
> 船上的浆叶都紧贴在一栋房子上，
> 这是一位木匠建造的房子，
> 可是沉船却要重新开往战场，
> 开往腐尸的战场。
> 这时突然来了许多教师，
> 他们一个个潜入江中，
> 要打捞起沉船的残骸，
> 因为他们相信，
> 那里可以找到祖国的珠宝。

木匠把珠宝——祖国镶嵌在沉船上，
可是它已经失去光彩，
就像腐烂的沉船一样，
它浑身颤抖不停，
因为它已病入膏肓；
它在等待人们的拯救，
在沙皇的寝宫里。

诗人把祖国比作沉入江底的战船。它曾经战斗过,但它被敌人击沉了,在水中腐烂,失去了光彩,把它打捞起来也没有用。《旅行》写的也是波兰过去亡国的悲剧,作者认为,这种悲剧外国人是理解不了的,他们就像来到波兰的旅游者一样,对波兰不可能有深入的了解：

我们每个家庭都有人被判处死刑，
可是谁被绞死，谁被枪杀，
却没有载入旅游指南。

一次不愉快的旅行，
他们看到的不是古罗马圆战场，
而是被打碎的碗盏，
被烧毁的木屋
和被污染的墙壁。

金钱、五颜六色的封面，
幽默逗趣的影院
和枯燥无味的笔记本，
自有佛罗伦萨的行家
给它们制作甜美的羹汤，
让它们品尝鲜美的肉味。

在《莫拉茨明达》这首诗中,诗人表现了一个观点 沦亡的祖国不仅无法拯救，而且将要被人遗忘，一切神圣美好的东西都将变得毫无价值。诗中悲观主义的情调显然是和 19 世纪浪漫主义文学崇尚战斗的英雄主义和乐观主义精神背道而驰的：

我在那里喝葡萄酒，
看到我的祖国已经死去，
那里神圣美好的一切
都已变得平庸凡俗，毫无生气。
大风不能把它们托起，
大地在不停地颤抖。
人种志学有什么用？
把它搁置一旁不予理睬。
在辞典里的语言
就像枯黄了的树叶一样
它还有什么意思？

可是有的诗人却要美化历史，把过去的失败和罪恶说成是正义的化身：

他给历史雕出了一副高贵的面孔，
这是一副未曾有过的面孔，
一个罪犯
在阴暗的岁月里
找到了正义。

——《这个……》

在布雷尔看来，不仅历史中看不到希望，而且现实中也没有希望，从历史的坟墓里是找不到有益的东西的：

在这条道路上，

人民能否躲避瀑布洪流的袭击，
如果语言、种族都已经灭亡，
那么上帝会把他们引向何方？

她两眼瞅着一群年轻人，
脸上流下了两道泪水，
她的身上有许多剑伤。

她两眼瞅着一群年轻人，
她的誓言是那么虚假，
可是她在想，
在这条大道上，
人民有没有迈步前进的力量？

——《关于婚礼的讹传》

诗人虽然在历史上看不到光明和希望，但是他在波兰民间的风俗习惯和民间文学中，却发现了值得称道的东西，比如他在他的诗歌中常常赞颂农民的智慧和勇敢，乡下人说话粗俗，但比贵族老爷那种矫揉造作的“高贵”使人感到亲切。亚当·密茨凯维奇的长诗《康拉德·华伦洛德》描写一位古代英雄如何机智勇敢地打入敌人内部，在取得敌人的信任后，便以各种计谋，使敌人在战争中贻误战机，遭到失败。布雷尔认为波兰农民也具有华伦洛德的机智和勇敢，他把这种机智和勇敢称之为“农民的华伦洛德主义”。由于对民间文学的兴趣，诗人也热衷于童话故事的叙说。这些童话故事取材于民间口头文学，经过他的加工，具有鲜明的艺术特色：

祭司和小丑同住在一栋房子里，
祭司住楼上，小丑住楼下，
两人各自从他们的主人那里
领取一样的酬劳。
进餐时祭司为小丑祝福，

可小丑却嘲笑祭司笨拙，
两个人都以为自己最聪明，
懂得人生的真理，
要经受苦难才能获得安宁。
可是有个国王却嘲笑他们，
一个聪明的国王，
他知道，
祭司是预言家，
小丑是幽默家。

通过对历史和民俗的考察，布雷尔最终得出了一个结论：波兰 19 世纪民族解放斗争的理想不过是一种幻想，它实现不了，也毫无价值；只有民间的风习才是值得称道的，因为波兰农民最讲究实际，布雷尔以民俗为题材的诗具有口语化和通俗易懂的特点。

米隆·比亚沃谢夫斯基（1922—1983）是战后先锋派的代表诗人之一。他生于华沙，占领时期曾在地下的华沙大学攻读波兰语言文学，1944 年华沙起义失败后，被法西斯分子送到德国进行强制劳动，战后回到波兰，1946 至 1951 年担任报刊记者，并在大学继续深造。他 1947 年发表处女作《起义的耶稣》，1955 年和几个朋友创办了一个实验剧院，上演波兰现代戏剧，在社会上很受欢迎。他的诗集主要有《物的周转》（1956）、《奇异的帐目》（1959）、《错误的激动》（1961）、《有过,有过》（1965）、《不再纠缠》（1978）和《啊哟》（1983）等。

比亚沃谢夫斯基的早期诗歌写的都是古旧破损的房屋和家具、破衣烂衫、旧器皿、垃圾堆、自由市场上的廉价次货、肮脏破败的城郊和乞丐歌谣中的下流社会等等。诗人热衷于表现被人们视为下等文明的世界，着意回避审美家们通常看成是美好的东西。但他所指的美与丑并不具有精神和道德的含义，也不带有感情色彩。

他的作品有时对一些静物如火、桌椅、柜子、地板、窗帘等作纯客观的描写，和一般的抒情诗或哲理诗有很大的不同，如在《锦缎的歌谣》中可见一斑：

少女睡在一畦菜地上，
蜷缩着两只生得很长的腿，
用胳膊肘支着下巴，
从旁边看她很漂亮，
从背后看她很摩登。

又如《对桌上羊雕像的审查》：

华沙布拉加的幻想啊！
你有一对亚述① 羊的犄角，
还有一只油上了红漆的脚，
啊！市场！市场！市场！
啊！绵羊！绵羊！绵羊！

诗人写的都是华沙城郊的生活场景：郊区菜农的女儿睡在菜地上的姿态，他从桌子上的羊雕像想到了城郊的自由市场和市场上出售的绵羊。他也创作过许多针对某种社会现象的讽刺诗,如他晚年发表的《蛾巢》一诗中,写他在家里储藏了一点食品,出门休假回来看时,发现里面生了一大群飞蛾。诗中揭露了市场上出售某些不合格的商品，损害了消费者的利益，但它的讽刺并不十分强烈，而带有某种幽默情趣。这种幽默情趣有时又是通过一些怪诞的描写表现出来的,如《迸发》中写道：

先是在长长的睡梦中
我听见

①古代东方一个奴隶制国家。

电梯上下匆匆
我起床,出门
傍晚我按电钮
全然不管用
电梯仍在大逞凶
我朝里边一望
有人困在其中
原来是电梯发了疯
劫持了十层的妇女
上下不停飞奔。①

这些作品实际上都是作者对他所处环境中的某些现象不满情绪的宣泄，也多少表现了他那愤世嫉俗的人生观，诗中的幽默运用得朴素自然，充满了生活趣味。比亚沃谢夫斯基在诗歌创作上的革新实验和波兰战前的先锋派诗歌以及本世纪初西方未来派诗歌不无联系，不过他的革新较之后者走得更远。这表现在他的实验诗歌在主题构思、用词组句和形式的建构等方面的随心所欲，这些诗歌展示的图景往往十分凌乱，不合生活的逻辑：

给六匹马拉的大车
套上了六匹马，
马把蹄子从地上
高高地举起来，
把它们放在停车场里的大车上打盹。
每辆车上都涂着三种火红的油漆，
还有三种擦在身上的油膏，
是从天花板上，从橡树上，

①译文引自易丽君：《波兰 20 世纪诗选》,第 153 页。

从土豆里挖出来的。
圣母在打哆嗦，
马队从蹄子里出发，
岁月就在它的周围，
留声机唱片，留声机唱片。

——《圣母骑在旋转木马上》

但在这种结构上具有很大随意性的作品中，有的也表现了某种特定的含义，例如《无精打采的主教高兴了》就带有强烈的讽刺意味，主要针对 50 年代官方那些空洞无物的宣传：

我为你高兴，
你是天空，你是万花筒，
你有那么多的人造星星，
你像装圣餐的碗盏那么明亮。

万花筒似乎什么都能看见，但那全都是虚假的，因此在作者看来，那些空洞无物的宣传和万花筒一样，表面上总是涂上一层神圣的光彩，但并没有反映生活的真实。

除了主题构思的随意性外，诗人有时还特意运用一些不合语法的病句、错句、错词，把某些词句毫无意义地加以重复，或者将一些在字母的组成上大致相同或者经过他的改组后大致相同的词汇编排在一起，似要表达某种意思。这种经过改组的词汇实际上是他创造的新词，虽是没有得到大众认可的错词，但从它们的拼写来看，又好像有某种意思，这叫做从“物的周转”走向“词汇的周转”，再从“词汇的周转”又回到“物的周转”。例如收在《有过，有过》这个集子中的《没有声音的错误的舞蹈》的题目就说明了某种错误，诗中重复出现的“幽默”(humor)和“喧闹”(rumor)，“安静”(spokoj)和“不安”(niepokoj)，“百万”(miliony)和作者创造的一个似要表现模仿意思的新词 malpiliony，在波兰文中的拼法都很相似。把这

些词排在一起表面上看也很整齐，但它们要表达的意思却是通过暗示和引申表达出来的，而且这种引申可以是多种多样的，如跳舞有动有静，可以以各种滑稽动作来表现舞者的高兴，或者以喧闹来解除舞者的焦虑和烦恼。但是千百万人赶不上文明前进的步伐，只能进行模仿，而不能走在文明的前头，就像跳舞一样，永远是一种模仿,而不会有所创新。除此以外,读者还可作出别的引申,作出新的解释。因此，比亚沃谢夫斯基的诗歌创作的革新实验表面上看似乎是一种文字游戏，但它并不是单纯的文字游戏，在他的词汇和句型的新的排列组合中，不仅创造了新的诗歌创作形式，也反映了深层的思想内涵，对它们的内涵，读者可以作出各种不同的解释。

斯坦尼斯瓦夫·格罗霍维亚克(1934—1976)也是一位在50年代初崭露头角的诗人，而且是一位以写丑陋和病态事物而著称的‘丑陋派’诗人。他出身于大波兰莱什诺市一个知识分子家庭,世界大战期间在华沙度过童年，1951年开始在波兹南大学波兰语言文学系学习，不久后转到弗罗茨瓦夫大学，毕业后曾在华沙许多报刊和出版社担任编辑。

格罗霍维亚克1956年发表第一部诗集《骑士的歌谣》,在诗坛上引起了很大的争论。因为他反映了大量的丑陋、残缺、肉体腐烂和死亡等人们难以接受的事物，不仅同浪漫主义和现实主义诗歌的传统大相径庭，而且也遭到了一些30年代先锋派老诗人如尤利杨·普日博希的反对。但是格罗霍维亚克在他的《出殡小步舞曲》(1958)、《脱光睡觉》(1959)、《醋果》(1963)、《不曾有过的夏天》(1969)等诗集中，却一直坚持和发展了他的这个方向，从而形成了他的丑陋派风格。不过在波兰文学史上，描写丑陋并不是从他开始的,他的诗歌和波兰17世纪巴罗克诗歌崇尚丑陋不和谐的倾向，以及战前诗人列希米杨和法国诗人波德莱的象征主义诗歌都有密切的联系，在某些方面还受到过他们的影响。他的诗歌就像列希米杨的诗一样,反映的是一个贫困、黑暗,充满了痛苦和不幸的世界，

诗人同样以直观的描写展现这个世界的阴森可怕，但对不幸者充满了同情,在《出殡小步舞曲》中他写道：

> 小棺材，给我伸出你的手。
> 瘦马在咬嚼铁，响鼻打个不休。
> 赶车人已把两根胫骨塞进了头骷髅，
> 他手里的喇叭破洞无数。
>
> 我们乘的柩车只有一个独轮，
> 棺罩早已被撕成烂布筋，
> 可我们很高兴！我有把曼陀铃，
> 从弦上轰出瞎眼飞蛾一大群。
>
> 嘿，嘿，小棺材！前边有块墓地，
> 我们十分情愿蹲在那里，
> 盖上一件干裂的外衣，
> 说着私房话好不惬意。
> 耗子会来拜访我们，
> 猫头鹰会飞来与我们为邻，
> 胡狼也会爬来，张着大嘴血淋淋，
> 小蠹虫在咬我们的门，
> 咬得很轻，很轻，
> 小棺材，它似乎有些不忍心，
> 似乎有些不忍心……①

诗人描写一系列有显著特征的形象,如“小棺材”、“瘦马”、“头骷髅”、“喇叭破洞无数”、“猫头鹰”、“胡狼”、“张着大嘴血淋淋”、“小蠹虫”等,不仅反映送葬路上无比凄凉的气氛,也指出了这个不幸者即便在死后也会遭到欺凌。他的所谓“惬意”和“高兴”实际上

①译文引自易丽君：《波兰20世纪诗选》,第202～203页。

包含着悲苦和辛酸，充分表现了他那调侃人生的态度。诗人有时还借用历史题材来表现这可怕的人生,如《哈姆莱特》：

在那个世界，
国王之间也自相残杀，
这是一具尸体，
一个非同寻常的
国王的个性。

因此，丑恶和不幸不仅存在于今，而且在人类历史上早已有之，诗人揭露丑恶和不幸主要的是出自于他对生活、对社会和历史的看法。

格罗霍维亚克的诗歌手法和比亚沃谢夫斯基有相同之处。这就是自由联想的随意性，但是他的自由联想之间又具有某种联系，如《祈祷》中,作者在每句诗中的开头都点出一个“圣母”,可是每个“圣母”的出身、相貌和行动却各不相同，她的不同完全是随意的：

天使的圣母，
蜘蛛的圣母，
一位举止端庄夫人的雪白的风帆，
教堂里带着耳环的钟。
圣母有一张蜡黄的面孔，
圣母头上长着鹰的羽毛，
殖民的圣母。

接着出现了眼泪，眼泪的形态和“活动”表明诗人的想象十分奇特：

星球上的眼泪和眼泪化石
流在独木舟上，
吹到海防舰上，
还有飞翔的荷兰国，

在炮架上做出一个骄傲的姿态。

诗人有时还采用两个不同形象的对照来说明即便美好的事物，也伴随着丑恶：

为一对恋人效劳，
就是为两个死人效劳，
恋人的房间，
总是被恐怖包围。

总的来说，格罗霍维亚克的诗歌大都揭露社会的丑恶和不幸，有时表现了奇特的想象，后期诗歌则趋向于哲理化，虽仍描写丑恶，但侧重于对丑恶现象的产生进行哲理思考，形式上朴实无华。

第四节　戏剧

波兰战后的戏剧创作在整体上没有出现像诗歌和小说那么繁荣的局面，但也有一些影响很大的剧作家，除了前面提到的克鲁奇科夫斯基和沙尼亚夫斯基外，耶日·扎维伊斯基同样占有很重要的地位。然而这一时期在剧坛最引人注目的乃是 1956 年以后的荒诞派戏剧。这一戏剧流派的出现曾经受到 50 年代初西方荒诞派戏剧的影响。1956 年后的波兰文坛大量接触西方现代派文学，一些作家和诗人在创作领域里热衷于探索新的形式，表现新的内容，形成了一些新的流派。荒诞派戏剧就是在这股潮流的影响下产生的。如果把第二章中提到的战前荒诞派戏剧包括在内，那么 1956 年以后的荒诞派戏剧在波兰文坛上并不是什么新的流派，确切地说，它是 20 世纪这一流派的继续。它继承和发扬了 20 年代和 30 年代荒诞派戏剧的民族传统，两者都植根于波兰社会生活的土壤中，从内容到形式都富有波兰民族的特色。如果将这一流派的产生定在 20

年代，那么它的产生比起40年代末50年代初才出现的西方荒诞派戏剧要早得多，而且延续的时间也长得多，可见这一流派是波兰20世纪现代派中影响最大的主要流派之一。战后荒诞派戏剧的代表作家是塔杜施·鲁热维奇和斯瓦沃米尔·姆罗热克。

耶日·扎维伊斯基(1902—1969)是波兰战后一位具有代表性的天主教会的剧作家。他年轻时就热爱戏剧，1926年毕业于克拉科夫戏剧学校，后当过演员，1929至1931年侨居法国期间，曾在一个波兰戏剧爱好者剧团里担任艺术指导，回国后又先后或同时担任过《人民戏剧》杂志的编委、华沙阿泰内乌姆剧院文学部主任和人民戏剧研究所所长。在德国法西斯占领时期，他参加了波兰爱国者成立的秘密戏剧委员会，为宣传波兰民族戏剧做了许多工作，战后他曾长时期担任全波兰天主教知识分子俱乐部主任和天主教的《普世周刊》的编委。

扎维伊斯基一生发表的剧作很多，主要的有《马斯瓦夫》(1942)、《拯救雅库布》(1947)、《高墙》(1956)、《玛丽亚·多米尼卡的面罩》(1957)、《沙漠上的旋风》(1959)、《和莎洛梅阿告别》(1962)、《我们去找舅舅》(1967)和《地球并不是唯一的》(1981)等。这些作品有的表现了宗教人道主义观点，但是也有不少远远超出了宗教题材的范围，涉及到波兰历史和现代生活的各个方面，在社会上有很大的影响。

《马斯瓦夫》是扎维伊斯基在法西斯占领时期创作的。剧本以1034年波兰建国后第一个王朝梅什科二世国王统治时期为背景。当时波兰的大贵族和地方势力各自称霸一方，国家处于分裂状态。梅什科二世为了国家统一所作的努力遭到了失败。他死之后，他的一个宫廷侍从马斯瓦夫占领了马佐夫舍地区，成了那里独霸一方的统治者。梅什科二世的儿子卡齐米日被大贵族赶出了国外，但他后来在德意志帝国的支持下又回到了波兰，并且打败了马斯瓦夫，终于实现了国家的统一。扎维伊斯基将这一史实作了一些更改，在

他的剧本中，马斯瓦夫已经不是一个封建割据者，而是一位爱国者，他决心继承梅什科二世统一国家的事业，依靠遭受封建压迫的农民，和大贵族割据势力进行斗争，建立一个各社会阶层享有平等权利、没有剥削和压迫的统一的国家，同时联合和波兰邻近的其他斯拉夫民族，以防备德意志帝国对波兰的入侵。

可这时候，卡齐米日回到了波兰，他回国后，受到了波兰社会各阶层的拥护，但和马斯瓦夫发生了矛盾和冲突。后来，卡齐米日为了国家的和平统一，和马斯瓦夫终于缔结了和约。剧作者通过这两个爱国者形象的塑造，说明了在纳粹法西斯占领时期，波兰人民必须团结一致，才能打败侵略者，恢复国家的独立。

《拯救雅库布》以法西斯占领时期为题材，但它是通过几个人对过去的回忆表现出来的。主人公雅库布原是波兰反法西斯游击队中的一位英雄，他在战斗中机智勇敢，曾多次成功地破坏敌人的交通线，并以巧计使敌人中他的埋伏，给侵略者以沉重的打击，因此受到了战友们的赞扬。一次，雅库布为掩护妻子约安娜和女儿莫尼卡而被法西斯匪徒逮捕，关进了集中营。在集中营里他受到种种酷刑，最后供出了一个战友克日什托夫的名字，为此他在战后一直感到内疚，觉得对不起战友。但克日什托夫没有记恨于他，而且对他进行劝慰，使他的心情恢复了平静。剧本侧重于人物心理状态的描写，并且提出了人在不同环境中的存在状况以及如何进行正确选择的问题，就像克鲁奇科夫斯基战后发表的一些剧本那样。作者认为，当一个人在某种特殊的环境中作了错误选择的时候，应当以正确的态度对待他，使他的心灵得到拯救，而不应当歧视他或者对他进行报复。

《高墙》写的是一个爱情故事：乌茨亚和卢德维克战前是一对情侣，但乌茨亚的家庭后来濒于破产，曾经得到一个年轻人博格丹的帮助，她的父母为了感谢他，便劝说女儿乌茨亚嫁给了他。纳粹法西斯侵占波兰后，卢德维克和他认识的一个女游击队员乌尔舒

娜结了婚。后来卢德维克被关进了集中营，乌尔舒娜也被法西斯宪警逮捕入狱，遭受了痛苦的折磨。战后卢德维克成了一位著名的外科医生，他和妻子恢复了平静的生活。可是有一天，乌茨亚突然带着她的生病的儿子卡米尔来找卢德维克，请他给孩子进行手术治疗。她告诉卢德维克，她的丈夫战争刚结束就死了，现在她只有一个儿子，请他不要拒绝给他治病。但是乌茨亚来找卢德维克并不单是为了她儿子的病，而是要向卢德维克表示她直到现在还深深地爱着他，因此她的来到给乌尔舒娜带来了极大的痛苦。尽管卢德维克一再拒绝给乌茨亚的儿子动手术，但卢德维克的母亲对乌茨亚母子表示同情，并对儿子进行劝说。乌尔舒娜感到孤独和不幸，她最后自杀了。剧作家意在通过社会和家庭关系的变化和男女主人公在法西斯占领时期的遭遇来说明这个悲剧发生的原因。

《沙漠上的旋风》以 50 年代阿尔及利亚人民反对法国殖民主义压迫争取民族独立的斗争为背景。故事发生在阿乌邦的一座监狱里，这里关了几个阿尔及利亚民族独立运动的游击战士和一些曾经保护和隐藏过他们的法国天主教会的男女修士，他们都被判处了死刑，但他们深信自己的事业和行动是正义的。几个阿尔及利亚游击战士表示，虽然他们就要死去，但未来属于他们的民族，他们的后代会开始一种“新的生活”。法国教会的修士保护阿尔及利亚游击战士是出于基督的仁爱精神，他们认为殖民主义压迫是罪恶，基督为了使人类从罪恶中得到拯救，甘愿钉死在十字架上，因此他们为保卫这些自由战士，铲除殖民主义罪恶，就是牺牲自己的生命也在所不惜。监狱里的审判官指责他们违犯了法兰西的法律，背叛了法兰西，他们说他们遵守的是福音的法律、良心和正义的法律，只有福音的法律才能拯救这个罪恶的世界。如果说背叛，为自由和正义而斗争就是对不合理的社会秩序的背叛，基督要在人间建立自由的天堂。剧本充分反映了扎维伊斯基作为一个教会作家的基督精神。

《和莎洛梅阿告别》的情节很简单：几个占领时期的反法西斯游击战士来到一个林中哨所里，一同回忆他们过去的战斗生活。哨所近旁还安葬着他们在战争中牺牲了的指挥官维托尔德上校。过了一会，又来了一位将军希拉内，带着他的妻子埃提塔和他过去指挥战斗的女联络员列纳塔。于是他们谈起了希拉内将军和维托尔德上校当时指挥的两支军队的战斗经历。这两支军队虽然都是为了莎洛梅阿也就是他们民族的自由而战斗，但他们采取的战术是不同的，维托尔德上校主张和法西斯侵略军打阵地战，结果因为敌我力量悬殊，遭到了失败，他自己也在战斗中牺牲了。希拉内将军坚持和敌人打游击战，取得了胜利，他没有战死，今天当上了英国一家运输公司的老板。但大家认为，不管他们中的人已经死去还是活到了现在，也不管他们当年是以什么方式打击敌人，他们都为波兰民族的解放事业作出了贡献。

《我们去找舅舅》描写战前一个破旧废弃了的小工厂里住着一对夫妇，他们是从城里搬来的，想到这里找到一个僻静的地方安身，但他们仍可听到远处城市的喧嚣，丈夫克列门斯感到害怕。这时突然来了一对年轻夫妇，还随身携带着一个大箱子，他们一见克列门斯便叫他舅舅，可是克列门斯夫妇却不承认是他们的舅亲，于是他们又从箱子里拿出一些信件和照片，以证明他们之间的舅甥关系。他们还说他们从来就把舅舅看成是他们的理想和他们前进道路上的一面旗帜。在占领时期，他们为了舅舅参加过游击队的战斗，战后又和新的统治者进行了斗争，还被关进了监狱，可是他们现在一看这个舅舅却不是他们想象的那么美好：他犯过罪，蹲过两次监狱，现在见到什么都很害怕。那么这究竟是不是他们的舅舅呢？他们是不是找错了人？剧本所表现的主题和法国荒诞派剧作家贝克特的《等待戈多》很相似。在作者看来，男女主人公一生都在寻求理想，为实现理想而奋斗，但是这种理想究竟是什么？剧中没有作出明确的回答，主人公始终没有找到它，这便给读者或观众留

下了思考的余地。

塔杜施·鲁热维奇(1921— ）是战后一位影响很大的剧作家，又是诗人和小说家。他生于罗兹省腊多斯科县，占领时期进了一个士官学校秘密开办的学习班，毕业后参加过国家军游击队的战斗，此后在克拉科夫雅盖沃大学攻读艺术史。1949 年以后他曾长期居住在卡托维兹省的格利维策县，1968 年以后定居弗罗茨瓦夫。

鲁热维奇在中学读书时就开始发表诗作，战争期间发表过反映游击队战斗生活的诗集和短篇小说集《林中回声》,1945 至 1946 年的诗歌都发表在《复兴》周刊和《创作》月刊上。1947 年出版的诗集《不安》和翌年出版的《一只红手套》是他早期具有代表性的作品,以后的诗集有《长诗五首》(1950)、《正在来临的时代》(1951)、《诗和画》(1952)、《平原》(1954)、《银穗》(1955)、《微笑》(1955)、《公开的长诗》(1956)、《形式》(1958)、《和公爵对话》(1960)、《无名氏的声音》(1961)、《绿色的玫瑰》(1961)、《面孔》(1964)、《第三副面孔》(1968)、《方向》(1969)和《小精灵》(1977)等。

鲁热维奇的早期诗歌主要写他战争时期的感受。面对法西斯的血腥屠杀，一些人英勇地战斗，一些人成了法西斯屠刀下的牺牲品，还有一些人成了叛徒卖国贼。

由于战争给一些知识分子的心灵造成了创伤，他在战后初期有过浓郁的悲观情绪，怀疑一切。可是当他想到人民从法西斯的奴役下终于获得了解放，就感到欣慰。在《她看到了太阳》一诗中，他回忆起有一次见到一个刚刚从华沙犹太区获得释放的犹太女孩，他不仅为她的得救而由衷地高兴，而且还觉得阳光和欢乐也驱散了他眼前的阴影。战后波兰社会秩序得到恢复，建设取得成就，使他看到祖国走向繁荣的景象，他的悲观情绪也随之逐渐消失。他在 50 年代初发表的诗集《正在来临的时代》这个题目就说明他正怀着激动的心情迎接一个新时代的到来，这个集子中的《诺言》一

首诗说“我要为你们描绘一幅新的图画，一幅活生生的、充满了温馨的图画。”在《我站在山坡上》中，他在城郊的山坡上，看见下面有许多

小小的房子，工厂和烟囱，
马群和拖拉机，火车和小汽车，
还有那许多农夫在田里播种，
道路上到处是奔走的人群，
他们面带着微笑，
这是一个小小的天地。

1956 年以后，由于波兰政局的变化和新的文艺思潮的出现，鲁热维奇和其他一些诗人和作家一样，在思想上也产生了很大的变化，在诗歌创作中，他不再接触波兰现实的题材，而转入了对世界文明的哲理思考，因此他的创作也扩大了空间。首先，他认为人类因为创造了文明，才使自己脱离了动物世界。人类虽然脱离了动物世界，但和动物仍有某些相同之处，比如说，人类生活在这个世界上，和动物一样自由，对世界不承担责任。在《卸下重担》一诗中，他说：

上帝来到了我们中间，
他说：
你们对世界，对世界的灭亡
都不承担任何责任。
我把你们身上的重担已经卸下，
你们就像小鸟和孩子一样，
尽情地玩乐吧！

可是世界文明存在深刻的危机，一切有深刻内涵和富于诗意的东西都不复存在了：

维特卡齐[1]说，
形而上学死去后，
他走向了虚无。

乐观主义者以各种形式
用沙子写诗。

诗人在思想上是矛盾的，他看到了这个世界的平庸和空虚，想要摆脱强有力的束缚，去争取自由，但是他又觉得自己做不到这一点，因此他有时候就产生了一种茫然不知所措的情绪，甚至连自己写诗都不知要表达什么：

我的诗
什么也没有诉说，
什么也没有解释，
什么也没有表达。
它不是一个完整的体系，
它没有表示任何希望，
它没有创造新的规律。

——《寻根》

这种茫然和悲观的情绪以及认为世界文明存在危机的看法同样表现在他这时期的戏剧创作中，鲁热维奇也很善于创作富于哲理的剧作，并以荒诞的形式表现出来，反映了他对人生、对世界和对艺术的看法。而且他的这种看法比在诗歌中表现得更为具体和深刻。鲁热维奇从60年代初开始发表剧本，一生创作的剧本主要有:《卡片集》(1960)、《拉奥孔组雕》(1962)、《见证人，我们的小稳定》(1964)、《老妇人孵子》(1969)、《干净夫妻》(1975)和《饥饿者的离去》(1976)等。《拉奥孔组雕》是一幕讽刺喜剧,主要针对波兰出

①即剧作家斯坦尼斯瓦夫·伊格纳齐·韦特凯维奇。

现的各种文艺流派，以丑化了的形象讽刺这些流派倡导者思想肤浅，才能低下，却爱以满口新词表现自己标新立异，装扮成有学问的新绅士。《见证人,我们的小稳定》是一出讽刺剧,针对 50 年代末和 60 年代初这个特定历史时期一部分人的处世态度。1956 年以后，波兰的社会秩序一段时期曾经处于稳定状态，西方各种流派被介绍到波兰，在学术思想上形成了一种自由讨论的局面，但是社会矛盾并没有消除。剧本讽刺的对象是那些对波兰事务毫不关心的人，他们的生活目的是为了图财和享乐。在作者看来，这是一些庸俗的市侩，无益于社会。

《老妇人孵子》是一出两幕讽刺剧，表现世界面临危机的重大主题,和 20 年代的韦特凯维奇以及 30 年代的贡布罗维奇的荒诞派戏剧的同类主题有联系，只是它反映的是战后环境污染给人类造成的危害，这种描写在波兰 20 世纪戏剧创作中还是第一次。剧情在一家咖啡店展开,一个老妇人“孵”出了一男二女,但她发现这里的玻璃器皿很脏，窗子也没有打开，便要问个究竟。堂倌说，江、河、湖、海都被污染了,城里不供水,器皿没法洗。窗子不能开,是怕小偷进来。天气太热怎么办？打开室内的电扇，又怕尘土刮起来，使顾客感到窒息。最后店主没有别的办法，不得不下决心打开窗子,结果大批垃圾从天而降,堂倌们乱成一团,不管怎么卖力,也阻挡不住这股猛然袭来的垃圾洪流，不到片刻，咖啡店就堆满了垃圾,臭不可闻,顾客们只好全都坐在垃圾堆上。过了一会,咖啡店外突然出现海滩和射击场。一支小小的乐队一边奏乐，一边走进咖啡店对店主说：国王和王后将大驾光临，要他们接驾。这时咖啡店外的海滩和射击场也变成了垃圾堆，最后所有的人都不见了，只剩下老妇人一个在清扫垃圾。

这个剧本情节荒诞，一些场景使观众毛骨悚然。对它的寓意也可以作各种理解。例如:一、老妇人象征繁殖人类的母亲,但生态环境的污染不仅可以消灭人类，也会消灭大自然本身。二、垃圾的泛

滥不仅污染了环境，也象征着人类历史和文化垃圾的积淀，这种积淀已经造成可怕的后果，如此等等。

《卡片集》是鲁热维奇影响最大的代表作。和《老妇人孵子》相比，它也许能引起读者和观众更多的思考。在演出过程中，只有一个简单的布景，即一间摆设旧家具的房间，里面不断出入着不同身份的人。他们进来后，便和房间的主人谈论往事。剧作者没有交代房主的姓名，房主在其他人的眼中也不断变换着自己的年龄、身份和职业。幕始终不降，这实际上是一出独幕剧，幕启时，房主躺在一张旧床上，首先进来的是他父母，父亲责备他以前偷吃家里的糖果和香肠，还企图谋杀他的祖母，现在他才知道这是他的罪过。父亲说他撒谎，他那时才 7 岁，不可能想到要杀人。接着他的情人奥尔加进来，责怪他说："你说我们将有一栋带果园的漂亮房子，我们将生儿育女，可是你背叛了我。"过了一会儿，他舅舅也进来了，问他离家已经 25 年，怎么不回去？可是他对这一切都没有反应。一个女秘书叫他经理先生，因为他是一家歌剧院的经理。当谈到我们的时代是信息时代时，他却转移话题，说他儿时曾有志当一名消防队员，可以冒着生命危险，冲入大火救出他认识的姑娘，大家都会称颂他的勇敢。一个女记者采访他时问道："你知道如果爆发战争世界会不会灭亡？""为了保卫和平你将采取什么行动？"他对这些问题只有一个回答："我不知道。"在全剧的演出过程中，房主一直躺在床上，对一切都漠不关心。剧作者摘取了主人公生活中的一些片段，通过他所遇到的这些人的平平常常的对话，企图表现这一代人的思想、个性和经历，但这些片段既不连贯，又很杂乱，需要读者和观众给与整理和补充，使之成为一个整体。作者在说明对这出戏的布景和人物的要求时，一开始就指出："地点只有一处，布景只有一套……不同身份的人或疾或慢地在门里走来走去。有时可以听到说话的声音，他们停住脚步，阅报，看起来，好像有条街从主人公的房里通过。"既然舞台是大白天里的一条街，那么除演员之外，观众

也可以自由参与表演。这么一来，主人公和他这一代人即广大观众的经历就都可以包括进去。作者一些别出心裁的构思、设计、安排，和传统现实主义戏剧有很大的不同。

剧本《饥饿者的离去》是鲁热维奇受卡夫卡短篇小说《饥饿的艺术家》的启发而创作的。卡夫卡描写社会异化如何使一个艺术家的执着追求变成了怪癖，最后落得个悲惨结局。鲁热维奇的主人公也是一个有成就的艺术家，他的经理要把他关在一个笼子里做饥饿表演。他同意进铁笼，但不是为了表演，而是为了自由。他认为，"在这个战争、恐怖和饥饿的时代，在这个到处都是死亡营的年代"，只有关在笼子里才能得到安全和自由，他把铁笼看成是艺术家的避难所。作者在这里仿效卡夫卡的艺术构思，但他写的主人公是一个企图逃避黑暗世界压迫的艺术家，和卡夫卡的异化悲剧及理想破灭的主题是不同的。

鲁热维奇的小说创作开始于50年代中，有短篇小说集《落叶》(1955)、《中断的考试》(1960)、《参观博物馆》(1966)和中篇小说《我的女儿》(1968)等，主要反映游击队的战斗生活、战争对人们思想的影响以及50年代和60年代现实生活的题材。《博物馆巡礼》是小说集《参观博物馆》中具有代表性的一篇，写一群穿着时髦的男女参观法西斯集中营的情景。作品通过实物的描写，揭露了法西斯屠杀无辜的种种罪行 绞刑架、毒气室、焚尸炉、拿活人做试验，将残废的人活活烧死等，但是这些参观者有的却在一边嬉笑逗乐，对刽子手的罪行和同胞的不幸和苦难无动于衷，他们来参观是为了好奇，寻找低级趣味。作者在这里提出了一个严肃的问题，如何教育年轻的一代，使他们懂得祖国曾经有过苦难的历史，今天的和平生活来之不易。中篇小说《我的女儿》以1956年后的波兰现实为背景，也提出了一些症结性的问题，曾引起很大的反响。上面提到，鲁热维奇不仅看到了波兰战后国家建设的迅速发展，也目睹了1956年以后由于政局动荡所造成的思想混乱，一部分人对祖国和

民族传统采取虚无主义态度，丧失了道德价值的观念，一味追求奢侈享乐。小说《我的女儿》即以此为背景。主人公是一个小职员，以第一人称"我"或第三人称亨雷克的名字出现。他是一个爱国者，经历过战争和集中营的年代，对法西斯暴行有切肤之痛。他有一个美丽可爱的小女儿米雷奇卡，小时受到他无微不至的关怀和教育，上大学后却被一些流氓欺骗和玩弄，从此堕落下去。有一次在圣诞节之际，米雷奇卡打电话给父亲，谎称她有病不能回家。父亲带着节日的晚餐赶到华沙，四处打听，终于找到了她的住所，可是他却万万没有想到女儿发生了变化，他诅咒女儿堕入那个"虚伪的世界"，那里全都是"明星照片、愚蠢的小调、人造光和假画面"，"一切都是假的"。他作为一个爱国者，看到年轻一代忘了自己的国家民族、走向堕落犯罪的道路而感到痛心，他责问他们："祖国在你们心目中有没有地位？"他觉得不仅失去了可爱的女儿，他的祖国也失去了年轻的一代。

斯瓦沃米尔·姆罗热克(1930—)是一位国内外知名的作家和战后荒诞派戏剧的代表。他生于克拉科夫省博任齐纳镇，1950年发表报告文学《年轻的城市》，从此登上文坛，曾在格但斯克大学生比姆一博姆实验剧院担任编剧，1950至1954年在克拉科夫《波兰日报》任编辑，1956至1957年曾先后主编《从头到尾》和《波兰报》的讽刺栏目"进步分子"，1957至1959年任克拉科夫《文学生活》周刊编辑，后定居巴黎。

姆罗热克一生发表的主要剧作有《警察》(1958)、《彼得·奥海伊的烦恼》(1959)、《在公海上》(1961)、《中尉之死》(1963)、《探戈舞》(1964)和《侨民们》(1974)等。在这些作品中，他通过许多新奇的构思揭露了战后波兰现实的弊端，也接触了战后人们所普遍关注的人生、道德以及由于科学技术的发展而引起的困惑等。它们反映的社会面比鲁热维奇的剧作更加广泛，在挖掘人生的意义和对历史的思考上有了纵深的发展。

如三幕话剧《警察》以某警察局为背景,写狱中最后一个囚犯由于忏悔自己反对国王、阴谋炸死一位将军的罪过而获释。在获释前,他将他曾企图用来炸死将军的那枚炸弹留在警察局,以示他和过去的罪过决裂。此后国内秩序恢复正常,警察局没事干了。可是警察局长认为,警察局的存在就是要抓罪犯,他叫一个警察在外面喊了两句反对国王的口号,然后把他当作罪犯逮捕。这时将军在他的副官陪同下来到警察局,警察局长发现这个副官就是刚才获释的囚犯,副官也承认自己过去的身份,他还建议被捕的警察将他留在警察局的那枚炸弹向将军扔去,以证明他犯了罪,警察当真照办,但将军早已逃走。警察局长便要逮捕副官,副官对他说,你为何当初放了我?你没有尽职,我要抓你。这时将军进来,警察局长又责备将军不该在敌人面前暴露自己的身份,要逮捕他,于是大家互相逮捕,警察局便有事干了。这个荒诞故事的意图在于影射波兰50年代社会的政治局面,一位评论家在分析这个作品时指出,一方面"用臆造的事件和问题、虚构的'阶级敌人'以及杜撰的证据来代替实际的反对者",另一方面"打着'无冲突'的幌子,掩饰现实中存在的官僚主义和个人迷信,以达到维护官僚主义的目的"。

《彼得·奥海伊的烦恼》说的也是一个荒诞的故事。主人公彼得·奥海伊家的浴室里有一只老虎,一位科学家来到他家,要对老虎进行考察,说它是进化来的。外交部也派来二等秘书,他对奥海伊说:"一位远方异国的国王会来访问我们国家,他已表示要来你家捕捉老虎,你要做好接待的准备。"奥海伊问:"我病了怎么办?"二秘说:"我会和卫生部联系,如果你是个艺术家,我就报告文化部。"这时奥海伊家又出现了一个教师,说要带学生来实习,二秘要求学生给国王献花。国王来了,还带来一个杂技团,在奥海伊家浴室挂的高秋千上表演杂技。可是国王不高兴,说他没有抓到老虎。二秘认为现在得让奥海伊一人去浴室抓老虎,这可以考验奥海伊的爱国立场,科学家也说一人进入浴室便于观察老虎坐在澡盆里

的反应，杂技团长还认为这个行动很艺术。奥海伊听后说：“今天，政治、艺术、教育和科学都到我家来了,成了我家的主人。”作者以一系列富于象征的描写，揭露僵化和荒诞如何强加于人，而科学、教育和艺术又往往被胡乱地搅在一起，造成畸形发展，使人们感到困惑。

《在公海上》是一出道德剧，写三个驾着木排在海上遭难的人生死关头的表现。作者没有交待他们的姓名和身份，只说他们的个子大小不同。可是他们带来的食物都吃光了，大家商定与其都饿肚子，不如吃掉他们中的一个。那么吃谁呢？三个人各持己见，争吵不休。这时其中个子大的便向大家讲述人人都要发扬自我牺牲的精神,小个子突然有所领悟,表示愿作自我牺牲,让人吃掉,连他的精神也让人吃掉。剧本讽刺的矛头直指社会上那些表面上说得好听但灵魂丑恶的人，以及那种虚伪的自我牺牲的宣传，这种情况在生活中是常见的。

《中尉之死》写某陆军中尉奥尔森跟随一位将军参加战斗，因炸毁敌人碉堡而立了大功。一位随军诗人以为他牺牲了，便写了一首歌颂他光荣殉国的诗。诗发表后，奥尔森名扬全国，可战争结束后,他突然回来了,将军认为他投降了敌人,是卖国贼。奥尔森也责备诗人不该把他写成一个死人，要求恢复作为一个活着的英雄的真实面貌。诗人说,人民要求英雄牺牲,我把中尉埋葬,是为了祖国人民。将军最后表示，照诗人的说法，奥尔森应当死，我也应当死，我们大家都要死。因为在一些人看来，如要成为英雄模范，就非死不可，社会舆论对他们的赞誉都在他们死后，那么所有活着的英雄就得被人怀疑、排斥而无立足之地。这是一种不健康的民族心理，危害很大，尤其是在战争年代，一些人当了俘虏，受尽了敌人的虐待和折磨，回到祖国又被人岐视，可他们是无辜的，社会的悲剧给他们造成了终生不幸。

三幕剧《探戈》是一出道德剧,启幕后,台上的布景是一个堆满

了旧物的房间，戏剧演员斯托米尔和他儿子、大学哲学系学生阿尔杜尔讨论社会秩序的问题，认为现在一切传统习俗和道德规范都打破了，人们是自由的，因此没有什么要反对。斯托米尔要进行戏剧表演形式的实验，让亚当和夏娃两个玩偶登台表演，在他们对话时台上的灯光突然熄灭，然后造成一声轰隆巨响，使观众大吃一惊，过后却没有留下什么印象，说明这种标新立异的实验观众并不欣赏。可这时候，斯托米尔的妻子艾列奥诺娜却在家里和一个流氓埃德克发生不正当的关系，斯托米尔不仅不反对，而且认为这是一种新时代的作风。只有阿尔杜尔对社会上的堕落腐化不满，要求恢复传统的道德秩序，如他爱上了表妹阿娜，希望到教堂去举行合乎礼俗的婚礼，得到父母的祝福。可是阿娜是一个庸俗女子，她和阿尔杜尔结婚只不过为了表示一下她遵守道德习俗，实际上，她背着阿尔杜尔也和埃德克发生不正当的关系，阿尔杜尔知道后要对埃德克进行报复，结果反被他杀害，剧本以埃德克和阿尔杜尔的舅舅艾乌盖纽斯跳一曲探戈舞结束。作者据此说明，由于传统道德规范被打破，像埃德克这样的流氓在一个知识分子的家庭里便可为所欲为，一切恢复道德的努力都将注定失败。剧中一些描写富于象征意义：艾乌盖纽斯是一个趋炎附势的小人，艾列奥诺娜、埃德克和他凑在一起终日打扑克，只知道贪图享乐，对周围事物毫不关心。此外，斯托米尔房里一开始就放着他父亲死后的棺材，他母亲又伏在棺材上死去，这使全剧笼罩着悲哀的气氛。埃德克和艾乌盖纽斯在一起跳舞象征着小人得势，善良的阿尔杜尔为了维护道德而被害，说明照亮现实的最后一线光明熄灭了。剧作者没有说明故事发生的时间和地点，他是从客观角度来揭露和分析这些道德问题的。

《侨民们》是姆罗热克在国外创作的。故事发生在巴黎一家住户的地下室，这里住着两个侨民，一个是知识分子 AA ,另一个是来自一个小城的工人。这个工人由于生活贫困，出国挣钱，原只想靠自己的劳动辛辛苦苦把钱挣够以后，回到国内买一栋房子，安度

晚年。可后来他却不以此满足，拼命地干，总想把钱挣得越多越好，结果劳累过度，病倒住院。这时他感到后悔莫及，怀着失望的心情开始酗酒，将挣得的钱全都撕毁。和他同住的 AA 对他的经历十分了解，准备要以他为依据写一本社会学著作，把他当成一个“典型的奴隶”。剧本比较真实地反映了波兰侨民的生活状况，曾受到国内外读者的欢迎。

姆罗热克是波兰 20 世纪荒诞派戏剧最后一位著名剧作家，比他以前的任何一位荒诞派剧作家涉及到的现实题材都更加广泛，有的作品如《探戈》和《侨民们》等一直受到波兰国内外的高度评价，至今依然是波兰剧院的保留节目。姆罗热克除创作剧本之外，还写过许多讽刺小说，大都是一些短篇，收在《画中的波兰》(1957)、《象》(1957)、《阿托米策的婚礼》(1959)、《雨》(1962)、《透过眼镜》(1968)和《两封信》(1974)等集子中。这些作品和他的戏剧一样，主要以夸张的形式揭露和讽刺现实生活中的不良现象，从表面上看，作者所描写的人和事似乎不可能存在，可是透过表面，就可看到其中深刻的意蕴，令人回味。如《孩子们》这一篇，写一个冬天里几个孩子在市政广场上玩雪球，把一个雪球堆放在另一个上面，没想到区合作社主任突然前来指责他们的父亲，说孩子们这么做，是要说明这个区合作社里，一个窃贼坐在另一个窃贼的头上，这是对国营合作社的诬蔑。接着市人民委员会主席又来责备孩子们不该把雪人堆在他办公室窗下，说这是对政府的“敌对活动”。这些指责真是叫人啼笑皆非，可是天真的孩子听了后都吓得直哭，父亲虽然感到委屈，也不得不把他们重罚了一顿。《鼓手的遭遇》描写军队里一名鼓手，他日以继夜不停地敲鼓，不知疲劳，说这是“为国争光”，当将军要他晚上别敲时他说：“晚上只是对敌人而言，……明天属于我们！”“我们每前进一步，都伴随着不停的胜利鼓声”，因此他要把鼓“一直敲到死”。但是这位鼓手因为暴露了军队的目标，被逮捕了。作者意在讽刺那些自以为政治觉悟很高但遇事不从实

际出发的人。

这类政治性的讽刺还表现在《青年时代的回忆》这个短篇中。主人公"我"回想自己过去还是一个农业技术员的时候，有一次被派到 D 县去丈量土地，路上遇到一个在国内外颇有名气的诗人，要和他一同去那里举办文学晚会，向听众朗诵一首"不仅能唤起渴望，同时又能使人振奋的诗"《庄严的鞭笞》。他们来到 D 县的一个农场，晚会将在这里的文娱室举行。诗人的朗诵果然打动了"人们的心灵"，一个农场会计师首先站起来承认他过去伪造了平衡表，贪污了公款。接着农场副主席说是他指使会计师干的，他也有罪。随后听众越来越激动，一个个倒在地上，有的承认偷了庄稼，有的承认偷了鸡、狗、鹅、牛、马、粮食、门闩等等。可是"农场几位最有势力的要人"不仅什么也没有承认，而且都聚在一起，好像在商量对付这位诗人的办法。突然间，诗人被一个厚麻袋罩住了头，文娱室的灯火熄灭了，朗诵会就此结束。三天后，有人发现诗人被捆绑在一株烂空了的干树上呻吟，幸好一个过路的神甫救了他，从此他再也不写这类诗了。作者意在说明，在过去那些年代，一个正直、有才华和受到人民拥护的诗人如果揭露了现实的阴暗面，说了真话，他会有怎样的下场。《我想当一匹马》这个短篇的想象更为奇特 主人公"渴望当一匹马"，以为这样他就可以在房管局得到一所现代化大住宅。如果他去参加文艺晚会，即便朗诵得再蹩脚，人们也会称赞他"：这匹马真聪明"，"太棒了"！"上天堂的时候我就会长翅膀。……天马行空！对一个人来说有什么比这更美的事呢？"作品的意图是讽刺那些极端愚蠢而又异想天开地要使自己处处高人一等的小人。作者只用了 600 多个字，就把主人公那爱虚荣而又愚蠢和近乎变态的心理刻画得淋漓尽致。

鲁热维奇和姆罗热克不仅是波兰战后荒诞派戏剧的代表，也是战后最有成就的讽刺文学家。从他们作品针砭时弊、富于哲理的深刻内涵和所运用的各种荒诞手法来看，他们既继承了战前韦特

凯维奇、贡布罗维奇、舒尔茨创作的艺术传统,又在这个基础上有了很大的创新和发展，包括戏剧和小说在内的波兰 20 世纪荒诞派文学成了波兰 20 世纪讽刺文学的主要表现形式。

第五节　理论与批评

波兰战后有影响的文艺理论和文学评论家为数众多，如“概论”中已提到的卡齐米日·维卡、阿尔杜尔·桑达乌埃尔和斯泰凡·茹尔凯夫斯基等，他们以理性主义或马克思主义的观点对波兰古代和现代文学中各个时期、流派、作家和作品等进行了长时期的系统深入的研究和分析，发表了许多有影响的文学史、作家评传、作品研究和文学批评的论著，为波兰文学的历史和现状的研究作出了重大的贡献。但是，能够在一系列的著作中提出一整套文艺和美学理论体系的只有罗曼·英加尔登。他是一位在波兰、苏联和西方思想界和文艺界享有盛誉的 20 世纪哲学家和美学家，西方现象派美学的主要代表。

罗曼·英加尔登(1893—1970)生于克拉科夫,早年就读于利沃夫大学,1912 年留学德国，先后进入哥丁根大学和弗莱堡大学，师从埃德蒙德·胡塞尔,研究过现象学哲学。他 1939 至 1941 年在利沃夫大学讲授文学理论，德国法西斯占领时期，又在波兰爱国者秘密开办的大学里任教，1946 至 1952 年在克拉科夫雅盖沃大学讲授哲学，后被认为宣传唯心主义哲学而调任研究工作，1957 年后恢复了在该校的教学工作。1945 年他当选为波兰科学院院士，1947 至 1955 年任克拉科夫哲学协会会员，还担任过波兰科学院主办的《经典哲学家图书馆》和《哲学季刊》主编。英加尔登作为胡塞尔的学生批判地继承和发展了老师的现象主义哲学，成为所谓“第二现象派”的创始人。他在哲学和美学方面研究范围很广,包括

价值论、伦理学、认识论和本体论等，在文艺方面涉及到文学、电影、绘画、建筑和音乐等领域。哲学方面的主要著作是 1947 至 1948 年出版的三大卷《关于世界存在的争论》。在美学方面的著作有《柏格森论直觉和理智》（1918）、《论文学的艺术作品》（1931）、《对文学的艺术作品的认识》（1937）、《文学哲学随笔》（1947）、《艺术本体论研究》（1962）、《体验艺术作品和价值》（1969）等。此外，他还有一部分美学论著收集在三大卷的《美学研究》中，分别于 1957、1958 和 1970 年出版。英加尔登的老师胡塞尔认为，现象学是一门"精确科学"，对事物的认识应当客观地回到认识过程的起点，不受任何概念前提的干扰，忠实地反映事物。英加尔登很欣赏他的这个观点，对胡塞尔提出的"现象学还原"理论作了精深的研究，认为胡塞尔的意向性理论是论述意识和被意识的客体之间的关系，在意识主体和被意识的客体之间有一种意向性的关系结构，这种意向性关系结构形成了主客体之间的媒介，正是这种意向性才使"意识的本质和对象的本质呈现出来"。但他并不同意胡塞尔关于"存在的悬搁"，即把客观世界抛在一边不予考虑的观点，认为这实际上否认了客观世界的存在。他认为文学是一种不依赖于认识主观而独立存在的客体。但这种客体并不是一个实在客体或观念性客体，而是一个意向性客体，也就是说和主观认识有关的客体。这样就把被认识的对象——文学作品和意识的主体——读者联在一起了，这是英加尔登一个颇为独到的见解。

但是英加尔登反对从作者的心理出发去研究作品，认为"不管是哪一种情况，想把文学作品与作者的一簇心理体验等同起来的努力是十分荒谬的"。他还说"：存在的客体实际上只有两个基本领域：物质的东西和有心理生活的个体，包括后者的感受和心理状态。文学作品中再现的客体不属于这两个存在领域中的任何一个：这些客体不属于心理领域，因为——虽然它们只叫做'想象的客体'或'幻想的客体'——它们同时也同主观经验截然不同，因而实

际上脱离了心理客体领域。”

英加尔登否认文学作品和作家心理以及他的主观经验的联系，也就是说，他否认作家的世界观和创作个性对创作的指导作用。他认为“作家和他的全部浮沉身世、生活经历和精神状态，都完全处于文学作品之外”。可是，他既然谈到文学作品是一个“想象的客体”，那它就不可能和作家的主观经验分开 实际上，他在另一个地方又说：“这些客体不是某种观念的东西，而是一些人们也许可以叫做作者自由想象的形式即纯粹‘想象的客体’，后者完全依靠他的意志并且本身不能同创造这些客体的主观经验分开。”所以他的观点是自相矛盾的。英加尔登否认作家的世界观和个性对创作的影响，他把理论研究的重点放在作品的自身上，在这方面，他的研究是很有成果的，这表现在他建立了一整套文艺本体论的美学体系。在《文学的艺术作品》中，他对这个美学体系作了精深的阐述，认为文学作品的艺术结构可分为四个层次，这就是：一、字音和建立在字音基础上的高一级的字音组合层次；二、不同等级的意义单元层次；三、由多种图式化观相、观相连续体和观相系列构成的层次；四、由再现的客体及其各种变化构成的层次。

这里所说的字音组合就是单词和句子的发音，意义单元和字音以及字音组合是密切相连的，意义就是字音和字音组合的意义，没有字音，就没有意义。一个字或词虽然都有固定的含义，但若把它和别的词联在一起，就有可能改变意义。文学作品中的词和句子与科学著作中的句子有所不同：科学著作中的词和句子的意义不真即伪，而文学作品中的句子则是一种“意向性的关联物”。文学作品和现实客体也不一样，现实客体是完整和明确的，作为“意向性的关联物”的文学作品则是一种不确定的、意义含混和图式化的现象，这就联系到了作品的第三个层次，正是这种不确定性和含混多义性，赋予文学作品以独特的魅力。最后是第四层次，在英加尔登看来，所谓“再现的客体”就是作品中虚构的客体或者“想象的客

体 ”,而不是实在的客体。

在这个再现的世界中，时间和空间的表现形式和它们所起的作用与真正的时间和空间也不一样，真正的时间是延续不断的，已经过去的时间不能再回来，而文学作品中的时间则表现为孤立的片段，过去可以回到现在，和现在一样活生生地呈现在读者眼前。但笔者认为，文学作品中的时间的表现形式既可以是孤立的片段，也可以延续不断，甚至过去和现在可以颠倒过来，主要决定于作品的结构形式和情节的安排。

可见在文学作品的结构形式中，虽然“ 每一层次具有特殊属性 ”,但它们‘ 并非一束松散的由各种成分碰巧拼凑起来的东西,而是一个有机的结构，其一致性恰好就是个别层次的独特性的基础 ”。而‘ 个别层次在素材以及作用(或功能)上的多样性使整个作品成为一个由其本身性质就决定其为复调而不是单调的结构。换句话说，由于个别层次的独特性，每个层次在整体中都以其特有方式显示自己，并把某种特殊的东西加给整体的总性质，而不致损害其表面上的统一性 ”。英加尔登认为,这个“ 再现的客体 ’既然‘ 以不确定的、意义含混的图式化的现象 ’表现出来,那么它自身就‘ 包含有显示特性的空白,即各种不确定的领域 ”;‘ 而且,并非所有它的决定因素、成分或性质都处于实现的状态，而是其中有些只是潜在的。因为这样，一个艺术作品就需要一个存在它本身之外的动因，那就是一位观赏者,为了—— 如我所表述的那样—— 使作品具体化(具象化),观赏者通过他在鉴赏时的合作的创造活动,促使自己像普通所说的那样去‘ 解释 ’作品,或者像我宁愿说的那样,按它有效的特性去‘ 重建 ’作品。’所以说文学作品在读者阅读之前只是处于一种“ 潜在状态 ”，作品中那有限的词句也不可能穷尽它们所要表现的对象的一切特点,所以这些‘ 空白点 ’或‘ 不确定的领域 ’只有通过读者的具体化得到解释、填充或‘ 重建 ”,才能使文学作品的那些处在‘ 潜在状态的种种要素 ’得以实现。在这种情况下,一部文

学作品实际上是作者和读者共同完成的，这就充分地表现了文学作品的意向性。

可是在这种具体化中，会出现各种不同的情况，“这种变化的性质与程度既取决于作品（特别是它所从属的艺术类型）的性质，又取决于观赏者的能力，就像也取决于他观赏的经验性质，以及观察赖以发生的特殊条件一样。”不同的读者由于他们的艺术鉴赏能力、个人经验、爱好和理解方式的不同，他们对待作品常常表现两种不同的态度：一种是“寻求实现对艺术作品最忠实的具体化”，另一种是“寻求放任自由幻想，直到作品按个人的奇思怪想来具体化的程度”。前者“与作品充分明确表现出的要素”和“不确定性的充实”“协调得较好”，而后者“协调得较差”。一部文学作品在不同的历史条件下，也会产生不同的具体化，因此，随着时间的推移，它总是不断地被“填充”或“重建”，对它永远可以作出不同的解释，有时甚至使它变得面目全非。但是它在不同的时代也可能会有不同的遭遇“：任何艺术作品贯穿各个辉煌的时代，那是这样一些时代，在这些时代，作品引起了频繁的、正确的审美的具体化，而其他时代，如果它‘对于它的公众’不再是‘易读的’，它的吸引力就减弱，或者甚至消失了。”英加尔登关于文学作品作为一个意向性客体和各种读者的不同关系，以及这些关系随着时代变化而改变的论述是很精到的，因为一部平庸之作或者着意歪曲历史的作品不值得读者欣赏，很快就会成为一个“哑巴”，而那些伟大的作品，无论经历多少时代，无论遇到什么样的读者，都将永远激起对它们的具体化，因此每个时代都会对它们作出不同的解释，而它们不论在什么时代，都会以它们所包容的永恒的真理鼓舞着人们前进，永远活在人们心中。

英加尔登认为，文学作品性质最突出的表现是它的“形而上性质”，只有“通过表现出形而上性质才达到它的顶峰”。这种形而上性质包括“崇高、悲剧性、可怕、骇人、不可解脱、恶魔般、神圣、有

罪、悲哀、幸运中闪现的不可言说的光明以及怪诞、娇媚、轻快和平等性质。这些性质并不是通常所说的事物的‘属性’,也不是一般所指的某种心理状态的‘特点’,而是通常在复杂而又往往是非常危急的情景或事件中显示为一种气氛的东西”。英加尔登说,这种形而上性质不是‘某种心理状态的特点”,可实际上它们无论是在作品中的出现还是对读者来说都是和心理活动分不开的。他在《文学的艺术作品》中谈到读者对待这种形而上性质的时候就曾指出:“我们心中一直隐藏着一种期待形而上性质得到具体显示的渴望。’而且这种渴望和读者个人的生活经验是分不开的,虽然它们的表现‘在现实生活中相对来说是很少的”,正因为这样“它们一旦成为实在的东西,我们就感到它们的具体实现或者不如说它们的本来面貌使得我们无法保持冷静,因为它们打动我们并且压倒我们。’因此,这种形而上性质和它在读者的具体化中便产生了审美价值。英加尔登认为,文学作品的艺术价值和审美价值是不同的。前者是文学作品本身的属性,例如语言,文学作品是由词和句子构成的,这些句子在作品的价值论上称为‘中性骨架”,它们所表达的意思是否明白易懂就代表了作品的艺术价值“不清晰、模糊性、晦涩难懂在一个已知的句子或作品中总是缺点,而明晰、表达的清楚和结构的精巧总是优点。”如果句子不能表达清楚、明白的意思,“对象之间的特殊细节与联系在轮廓上就会变得模糊起来;我们可以说,它们的构造就得不到完整的连接,就被打乱了,对被描绘的对象就不能提供一个清晰的印象。模糊、不精确,部分或完全晦涩难懂等等,不仅就它们本身来说是缺点,而且也是拙劣手艺的标志,是文学技巧的缺陷,这暴露出对语言驾驭上的不充分,或语言使用上的无能。’但如果作者在造句上出现以下情况,那又当别论,如“一个句子意义的模糊可能是为某种艺术效果而被利用;或者,一个结构得不好、有毛病的句子是作品中某人物所讲或所写的,这病句的特点有可能形成作品所描绘素材的一部分。某位作者

能够利用这种手段来表现某个没有经验的著述人的无能，这位著述人的升迁浮沉构成他作品的主题。在这种场合，模糊性就不是一个作品本身的缺点，而是作品中所表现对象的一个特点，是一个直接显示出来的，而不是间接描述出来的特点。”因此英加尔登认为，作品的艺术价值主要表现在艺术技巧，特别是语言技巧的应用上，它表现了作者的艺术功力，所以是客观中性的。

而审美价值则不一样，它是读者在阅读文学作品时一种“心灵的真实状况或是精神状态和体验的特质”的表现。因而一部文学作品对不同的读者来说，可以成为不同的审美对象，产生不同的审美价值。比如说一个观赏者在看到艺术作品后引起愉快或者不愉快的感觉就有这种情况：“观赏者是通过评价艺术作品而报告他的愉快的。但严格地说，他是在评价他自己的愉快；他的愉快对他是有价值的，他不加鉴别地把这愉快转移到引起他愉快的艺术作品上去。但是，同样的作品在不同的主体身上唤起不同的愉快，或者也许根本不引起愉快，甚至完全相同的一个主体身上在不同时候它引起不同的愉快。因此，所谓艺术作品的价值对于观赏者及其状况来说,将不仅是主观的,而且是相对的。”

因此，作品的审美价值虽然不同于艺术价值，但它又是和后者分不开的。审美价值这个概念是从读者和艺术的鉴赏者的角度来说的，它随着读者和历史时代的改变而改变，因此它永远是相对的,读者在对作品具体化的过程中会产生‘审美体验’,也就是说他们在‘重建’作品的时候,会把它当成一个“审美对象”,但是由于他们的审美情趣和鉴赏水平的差异，他们心目中的这个“审美对象”是不同的。以读者阅读作品所引起的愉快的体验来说，就“常常是这样一种情况，即对体验者来说，愉快表现为对艺术作品价值的一种虚妄的幻想。这种幻想之所以产生，特别是那些在艺术方面缺乏教养的幼稚的人非常容易受自己感情的影响，因而无甚体验的人就极易被那些缺少真正价值的艺术作品引起的激动所冲昏头脑。

这种价值幻想的出现并不符合于无论是艺术的还是审美的真正价值”。但如果是一个有较高的艺术修养的读者，那他在阅读作品时的审美体验就能够反映出这部作品有没有艺术价值或者它的艺术价值的高低。一个作家(艺术家)“尝试通过对那些审美上中性特性(颜色、声音、形状等)的选择来找到一些技术手段以实现特殊的复合，这些中性特征通过形成作品的骨架来创造对象的条件(即在艺术作品方面的条件)，这些条件对主观条件的实现是必不可少的，那就是一个合适的观赏者的存在和审美体验的达到，如果没有这种审美体验，这些中性特征就不可能显现出来，共同引起各种属性独特复合的出现，审美上有价值的构成也不可能显现出来”。所以说读者的审美是和他对作品的具体化同时进行的，通过这种审美具体化，它的各个层次的功能和作为它的有机结构的复调和声，以及它的艺术价值和形而上学性质就显现出来了。

英加尔登在他的著作中以现象学的观点方法研究文艺作品，对它的语言、结构、审美价值和历史价值以及它和读者的关系，都作了细致深入的研究，并且提出一系列独到的见解，为丰富文学美学作出了重大的贡献，对西方结构主义美学和接受美学产生过很大的影响，这一切已为世界所公认。但他否认作家的政治立场、世界观与创作个性对创作的影响，他对文学作品自身的研究，就不可避免地出现许多漏洞。这主要表现在以下两个方面：一、英加尔登所说的文学作品结构中的四个层次并不是一个封闭的结构，它们既然是作者构思和创造出来的，就必然受到他的政治立场、世界观与创作个性和才能的制约。后者必然在他的作品中以各种形式或隐或显地表现出来。文学作品的再现客体固然是一种“虚构的客体”，不同于外界实在的客体，但它的产生也不可避免地受到外部世界的影响和历史条件的制约，这是因为创作者的世界观的形成脱离不了这种制约和影响。伟大作品之所以区别于平庸作品，主要表现在它能够深刻地反映历史的某些本质的方面，而这一切也是

和作家的世界观与创作才能分不开的。二、作品的艺术价值不单是一个艺术技巧的问题，它同样和作家的世界观和创作个性有着密切的关系。作家总是以他最希冀和他认为最合适的艺术形式来表现他心目中的世界，因此作品的艺术形式有时就反映了它的思想主题。作品的艺术形式和它的价值同作者的世界观、他对事物的观察和认识以及他的艺术个性和才能都是分不开的。总的来说，英加尔登的文艺理论虽有不足之处，但他仍不失为波兰 20 世纪最具有个性而且影响最大的文艺理论家之一。

后记

我对 20 世纪波兰文学一直很感兴趣。这是因为它的发展情况在波兰文学史上是最复杂的，而且它从整体来说也是波兰文学有史以来最繁荣的发展时期。这一时期，不仅拥有 3 位获诺贝尔文学奖的作家和诗人，还出现了一系列同样具有世界重大影响的文学流派和现象，可见它在世界文学中的重要地位。有许多十分珍贵的历史遗产值得我们去进行挖掘，有许多具有深远意义的问题值得我们去研究和探讨。波兰虽然只是东欧一个拥有 3,800 多万人口的中等国家，但是由于她的历史传统和她所处的地理位置，本世纪在世界范围内发生的重大事件几乎无不和她密切相关，而且其中许多她都是直接的参与者；因此不论西方或东方的政治斗争和社会状况的变化，还是经济和文化的发展，都曾给予她以很大的影响，这种情况在 20 世纪世界各国是不多见的。然而波兰人民又是一个热爱自由、富于聪明才智和独创精神的民族，数世纪来，她曾不屈不挠地为自己民族的独立而战斗。这种斗争不仅使她打败了一个又一个的侵略者，赢得了自己民族的独立，而且也培养和造就了她那坚强和伟大的民族精神。正是由于这种精神，她虽然多方面地受到过外来的影响，但并不是被动地接受这种影响，而是在有选择地接受或者摒弃这种影响的基础上，形成了自己独特的社会结构、意识形态、生活方式和文化习俗，创造了享誉世界的精神和物质文明。波兰 20 世纪文学不仅是波兰和世界文化宝库中的一份珍

贵的艺术遗产，而且它也最全面、最真实和最形象地记载了波兰20世纪社会生活和思想发展的状况。通过对它的了解，可以找到波兰本世纪的各种社会变迁所产生的政治和思想上的原因，从而加深我们对于像她这样一个具有特殊意义的东欧国家的历史发展的认识。

《20世纪波兰文学史》这部学术著作于1992年被列为我国八五社科重点项目之后，我在撰写它的过程中，曾经长时期地阅读了大量有关的第一手资料，并且从19世纪90年代,也就是波兰现代文学开始出现一直写到了本世纪90年代,力图真实而又清晰地勾画出波兰20世纪文学发展的全貌。但是要在一部只有30万字左右的书中全面而又准确地描绘出一个国家颇为复杂的文学发展的状况，其难度可想而知。因此我在这部书的初稿完成之后，又交老伴王砚修全部用电脑打字印出，然后送请中国社会科学院外国文学研究所所长吴元迈研究员和北京外国语大学易丽君教授审阅、推荐，并且在一些问题上还曾请教波兰驻华使馆文化参赞艾娃·克维亚特科夫斯卡女士，有的资料在查阅的过程中也曾得到她的帮助，谨此对他们表示衷心的感谢。最后，我还要感谢青岛出版社的同志所给予的大力支持。这部著作的出版，也算我为促进中波两国之间的文化交流，增进两国人民的传统友谊献出的一份薄礼吧！由于个人水平有限，这部著作一定还有不足之处，望读者不吝批评指正！

张振辉

主要参考书目

1. 尤利杨·克日让诺夫斯基，切斯瓦夫·赫尔纳斯主编:《波兰文学百科全书》,国家科学出版社,华沙,1984。

2. 尤利杨·克日让诺夫斯基:《波兰文学史》,国家科学出版社,华沙,1979。

3. 尤利杨·克日让诺夫斯基:《从开创到最新时期的文学史》,国家科学出版社,华沙,1972。

4. 亚力山大·维尔康等：《波兰文学简史》，国家科学出版社，华沙，1988。

5. 尤利乌斯·克莱伊内尔,弗沃齐米日·马琼格:《波兰文学简史》,奥索梭内乌姆国民出版社，华沙，1985。

6. 切斯瓦夫·米沃什:《波兰文学史》"记号"出版社,克拉科夫,1993。

7. 耶日·托波尔斯基:《波兰简史》,英泰尔普列斯出版社,华沙,1982。

8. 弗沃齐米日·马琼格:《我们的20世纪》,奥索梭内乌姆国民出版社,弗罗茨瓦夫,华沙,克拉科夫,1992。

9. 耶日·克维亚特夫斯基，兹比格涅夫·札比茨基主编:《20世纪波兰文学中的问题——青年波兰》,国家出版社,华沙,1965。

10. 安娜·布罗茨卡,兹比格涅夫·札比茨基主编:《20世纪波兰文学中的问题——两次大战之间》,国家出版社,华沙,1965。

11. 安娜·布罗茨卡,兹比格涅夫·札比茨基主编:《20世纪波兰文学中的问题——人民波兰》,国家出版社,华沙,1965。

12. 卡齐米日·维卡:《波兰现代主义》,文学出版社,克拉科夫1959。

13. 安杰伊 · 马科夫斯基:《青年波兰》,学校和教育出版社,华沙,1981。
14. 莱斯瓦夫 · 艾乌斯塔赫耶维奇:《青年波兰》,学校和教育出版社,华沙,1979。
15. 托马什 · 维伊斯:《文学,青年波兰》,学校和教育出版社,华沙,1989。
16. 玛丽亚 · 波德拉札—克维亚特科夫斯卡:《青年波兰的文学》,国家科学出版社,华沙,1992。
17. 兰娜 · 基尔切尔,兹比格涅夫 · 札比茨基主编:《1890 至 1939 年波兰文学中的问题》,奥索梭内乌姆国民出版社,弗罗茨瓦夫,1972。
18. 耶日 · 孔捷拉,耶日 · 克维亚特科夫斯基,伊列娜 · 维钦斯卡主编:《两次大战之间的文学》,文学出版社,克拉科夫,1979。
19. 雷沙尔德 · 马杜谢夫斯基:《1918 至 1939 年的波兰文学》,学校和教育出版社,华沙,1989。
20. 雷沙尔德 · 马杜谢夫斯基《1918 至 1955 年的波兰文学》,国家教育出版社,华沙,1960。
21. 斯坦尼斯瓦夫 · 雅沃尔斯基:《先锋派》,学校和教育出版社,华沙,1992。
22. 雷沙尔德 · 马杜谢夫斯基:《1939 至 1991 年的波兰文学》,学校和教育出版社,华沙,1995。
23. 斯坦尼斯瓦夫 · 布尔科特《1939 至 1989 年的波兰文学》,学校和教育出版社,华沙,1993。
24. 托马什 · 弗罗钦斯基:《1939 年以后的波兰文学》,学校和教育出版社,华沙,1993。
25. 安娜 · 布罗茨卡,海仑娜 · 札沃尔斯卡,斯泰凡 · 茹尔凯夫斯基主编:《1918 至 1975 年的波兰文学》,普及知识出版社,华沙,1975。
26. 博任娜 · 赫容斯托夫斯卡,爱娃 · 维甘德托娃,塞维雷娜 · 维斯沃乌赫:《现代文学》,纳科姆出版社,波兹南,1996。
27 雷沙尔德 · 马杜谢夫斯基:《现代文学》,国家教育出版社,华沙,1966。
28. 卡塔任娜 · 诺瓦克:《波兰现代诗歌》,国民图书馆,华沙,1988。
29. 爱娃 · 科热涅夫斯卡主编:《斯泰凡 · 热罗姆斯基》,读者出版社,华

沙，1951.

30. 斯坦尼斯瓦夫・艾伊莱:《热罗姆斯基的神话》,文学出版社,克拉科夫，1964。

31. 维特・维维安娜・弗拉基米罗芙娜:《斯泰凡・热罗姆斯基》,苏联科学院出版社，莫斯科1961。

32. 尤泽夫・鲁拉夫斯基:《弗瓦迪斯瓦夫・莱蒙特》,普及知识出版社,华沙,1988。

33. 巴尔巴娜・科楚夫娜:《莱蒙特》,人民出版合作社,华沙,1973。

34. 玛尔达・维卡:《莱奥波尔德・斯塔夫》,国家出版社,华沙,1985。

35. 列斯瓦夫・姆・巴尔泰尔斯基:《东布罗夫斯卡》,作者通讯社,华沙，1966。

36. 爱娃・科热涅夫斯卡:《论玛丽亚・东布罗夫斯卡及其他》,波兰科学院出版社,华沙,1956。

37. 阿丽娜・科瓦尔奇科娃:《斯沃尼姆斯基》,作者通讯社,华沙,1973。

38. 阿尔杜尔・桑达乌埃尔:《普日博希》,作者通讯社,华沙,1970。

39. 塔杜施・布伊尼茨基:《弗瓦迪斯瓦夫・布罗夫斯基》,国家出版社,华沙,1972。

40. 亚力山大・贝德纳尔斯卡:《维托尔德・贡布罗维奇的“菲迪杜克”》.

41. 安杰伊・格隆切夫斯基:《雅罗斯瓦夫・伊瓦什凯维奇》,国家出版社,华沙,1972。

42. 艾乌盖尼亚・沃赫:《雅罗斯瓦夫・伊瓦什凯维奇的创作面对传统和现代》,卢布林出版社,1988。

43. 瓦茨瓦夫・萨德科夫斯基:《安杰耶夫斯基》,作者通讯社,华沙,1973。

44. 安杰伊・马科维耶茨基:《切什科》,作者通讯社,华沙,1972。

45. 哲诺娜・马楚让卡:《罗曼・布拉特内》,国家出版社,华沙,1982。

46. 斯泰凡・梅尔科夫斯基:《沃伊切赫・茹克罗夫斯基》,国家出版社,华沙,1985。

47. 安杰伊・札瓦达:《米沃什》,下西里西亚出版社,弗罗茨瓦夫,1996。

48. 斯坦尼斯瓦夫・巴尔布斯:《世界,所有方面的世界,论维斯瓦娃・

希姆博尔斯卡》,文学出版社,克拉科夫,1996。

49. 杨·马伊达:《维斯瓦娃·希姆博尔斯卡的诗歌世界》,动机出版社,克拉科夫,1996。

50. 博格丹·哲列尔:《论维斯瓦娃·希姆博尔斯卡的诗歌》,"公主"出版社,卡托维兹,1997。

51. 安杰伊·卡利谢夫斯基:《赫尔贝特》,作者通讯社,华沙,1991。

52. 杨·兹·布鲁德尼茨基:《耶日·札维伊斯基》,国家出版社,华沙,1985。

53. 斯坦尼斯瓦夫·布尔科特:《塔杜施·鲁热维奇》,学校和教育出版社,1987。

54. 阿尼塔·什切潘斯卡:《罗曼·英加尔登的美学》,国家科学出版社,华沙,1989。

55. 卓菲娅·米托塞克:《文学研究的理论》,国家科学出版社,华沙,1988。

总序

20 世纪即将结束，21 世纪正大踏步地向我们走来。在这两个世纪之交的重要时刻，人们都在回顾、总结过去，也在探索、展望未来。如何描绘 20 世纪世界文学地图，如何阐述 20 世纪世界文学的历程、变化和发展、共性和特性、成就和不足，已成为一个大家关注和需要共同探索的迫切课题。

这部被列为国家哲学社会科学基金“八五”规划项目的“20 世纪外国国别文学史丛书”，就是在这方面所作的一种探索。

一

20 世纪是一个充满矛盾、革命和民族解放斗争的风云变幻的动荡世纪，一个经历了前所未有的两次世界大战浩劫的世纪，一个展示了人类科学技术和物质文明日新月异和突猛发展的世纪，一个弥漫着希望与失望、乐观与悲观的世纪。

文学从来就是生活和时代的审美反映。20 世纪人类社会的进程和特点，自然会这样或那样地决定着 20 世纪文学的变化和发展 首先，我们在 20 世纪世界文学地图上看到的，有传统的资本主义国家的文学，也有新兴社会主义国家的文学，还有挣脱殖民主义枷锁的发展中国家即“第三世界”的文学。这是 20 世纪文学进程中一个非同寻常的新现象。在今天，人们要谈论 20 世纪文学，不可能不提到一个小国——哥伦比亚的作家加西亚·马尔克斯。在非洲，

特别是在“黑非洲”,60 年代以前，许多国家连现代的出版社都没有，而如今它们的民族文学获得了发展，而且出现了好几位诺贝尔文学奖获得者，如尼日利亚的渥雷·索因卡等。

其次,20 世纪文学与 19 世纪文学不同，它不再是现实主义的“一统天下”(当然,这是就大多数国家而言。在 19 世纪的拉丁美洲，文学主潮并不是现实主义，而是浪漫主义)。20 世纪文学的历史行程中，一方面是文学流派思潮蜂拥而起，异彩纷呈；一方面是这些千差万别的流派思潮，花开花落，更替频繁，其中很多是“各领风骚”才几年。与 20 世纪这种文学创作实践相对应的是，20 世纪的文学理论与批评流派，层出不穷，潮涨潮落，令人目不暇接：从形式主义到接受美学，从新批评到解构主义，从阐释学到新历史主义。难怪在西方有人声言：20 世纪是文学批评时代。

第三,在 20 世纪文学的格局中，基本上形成了“三足鼎立”之势：传统的现实主义或 19 世纪批判现实主义文学，仍在继续向前发展；以革命浪漫主义或以革命现实主义为原则和方法的无产阶级文学，大踏步地走向世界文坛；一种涵盖了诸多流派和思潮的现代主义文学，迅速崛起和扩展。这一斑斓的 20 世纪文学景观，乃是 19 世纪文学所无法比拟的。

二

以司汤达和巴尔扎克、萨克雷和狄更斯、普希金和列夫·托尔斯泰为代表的 19 世纪现实主义文学，并没有终止。它在新的历史条件下，随着现实的发展，带着新的特征、新的倾向、新的观念在继续创造。在 20 世纪文学格局中，现实主义仍然是重要和主要的一极，出现了以罗曼·罗兰、法朗士、马丁·杜·加尔、亨利希·曼、托马斯·曼、伯尔、高尔绥华绥、肖伯纳、德莱塞、布宁、加西亚·马尔克斯等为代表的一大批闻名遐迩的 20 世纪现实主义者。他们发展了 19 世纪现实主义的叙述形式，对性格、活动地点、环境氛围作

了多方面的描写，并广泛地采用了意识流、蒙太奇、抽象、荒诞、直接或间接的内心独白、神话和传说等。

20 世纪现实主义文学在形式和手法上的丰富性和多样化，对非现实主义流派的形式和手法的借鉴和吸纳，决不是现实主义本身的异化或危机，相反，它是现实主义的与时俱进。列宁说过，随着每个时代的发现，甚至在自然科学领域里（更不用说人类的历史），唯物主义必然要改变自己的形式。布莱希特有一句名言：“关于文学形式，必须去问现实，而不是去问美学，也不是去问现实主义美学。”总之，20 世纪现实主义在形式和手法方面的演变，乃是生活和时代使然。

从历史角度看，现实主义从它诞生之日起，在自身的发展过程中，曾经吸收了古典主义和浪漫主义等的艺术经验来丰富自己。例如，古典主义的那些面向日常生活的喜剧、寓言、讽刺和后来现实主义的喜剧、寓言、讽刺，就有千丝万缕的联系。布瓦洛的古典主义文论对现实主义的某些规律也曾产生过影响。狄更斯和陀思妥耶夫斯基在创作中都运用过浪漫主义的题材和手法，而梅里美和普希金的创作更无法同浪漫主义的源流一刀两断，因为他们本人就是由早期的浪漫主义创作转向现实主义创作的。这些都是不可否认的事实。而且在世界文学史上，不仅仅是现实主义的形式和手法，随着现实的发展要不断地发展，其他流派的艺术也一样。恩格斯在谈到拉萨尔的剧本《弗兰茨·冯·济金根》时，曾向他指出：“古代人的性格描绘在今天是不再够用了，而在这里，我认为您原可以毫无疑问地稍微多注意莎士比亚在戏剧发展史上的意义。”这无异于说，古希腊罗马悲剧作家在描绘他们那个时代的悲剧人物所采取的方法是可行的，而且还很出色。但是在千年以后，拉萨尔还去模仿古人的性格描绘，显然“不再够用了”，因为人的个性在丰富，社会的冲突在变化，描绘性格的方法也需要发展。而且莎士比亚已大大超出古代悲剧作家的类型化的描绘方法。这就是恩格斯

要拉萨尔注意之点。

现实主义作为一种诗学体系，是动态的、发展的、开放的。那种把现实主义定义为，或以“生活本身的形式反映生活”，或“按照生活本来的样式精确细腻地加以描写”，或像卢卡契那样把巴尔扎克和列夫·托尔斯泰的现实主义形式奉为唯一的形式，都是静止的、片面的和狭隘的观点，只会限制现实主义的审美丰富性及其发展，使之贫乏化。正因为如此，布莱希特在30年代关于现实主义的论战中，针锋相对地提出“现实主义的广阔性和多样性”的命题，认为现实主义既可以在细节上忠于现实，也可以采用比喻象征，讲故事的方式；既可以是滑稽诙谐，也可以是夸张变形。正因为如此，在60年代,阿拉贡提出了“开放的现实主义”观点。加罗第提出了“无边的现实主义”观点,正因为如此,马尔科夫在70年代提出了社会主义现实主义“开放体系”的新命题。这是他们力图从理论上对20世纪现实主义所作的探索。

其实，最值得注意和重视的是，20世纪现实主义的艺术实践本身，诸如托马斯·曼的《约瑟和他的兄弟们》和安娜·西格斯的《途中邂逅》、布尔加科夫的《大师和玛格利特》和艾特马托夫的《一日长于百年》、加西亚·马尔克斯的《百年孤独》和米格尔·阿斯图里亚斯的《玉米人》等，不仅运用了虚拟和荒诞，也运用了为现实主义狭隘论者最不能容忍的传说和神话的成分。这是20世纪现实主义在诗学上的一大突破。在这些作品里，历史时间和神话时间、直接真实和间接真实、神话和现实熔为一炉，过去和现在、宏观世界和微观世界相互交织，从而拓展了作品的新层次、新容量和新信息，给作品带来了一种强烈的哲学性和概括性。这些作品的目的，就在于力图综合人类的经验，来回答来探索人和历史、人和存在的关系这个时代的紧迫课题。20世纪现实主义文学的实践表明，不是“现实主义老了,现实主义死了”,而是现实主义在继续,在运动,在发展。

理论往往落后于实践。从 20 世纪现实主义的诗学看，它已失去了古典的单一性，愈来愈显示出审美的多形态性，而且在形式和手法上和现代主义的界限愈来愈模糊，愈来愈不确定，对于以上提到的那些作品，以及帕索斯、海明威、福克纳等人的某些作品，要判断它们属于哪种创作方法、哪个流派，的确不是一件轻而易举的事情。也许就存在着一种混合型、中间型的作品，这值得探讨。另外，也发生了这样一种实际情况，对一部作品诸如加西亚 · 马尔克斯的《百年孤独》,对一个流派诸如‘ 垮掉的一代 ”,有人说它是现实主义；有人说它是现代主义；还有人说是后现代主义。对于这种歧见和争论，在当前情况下，我以为是自然的、正常的和不可避免的。只有通过讨论、争鸣和进一步研究，逐步求得解决。但有一点是肯定无疑的,如果继续以 19 世纪现实主义的观念和眼光，去剪裁 20 世纪现实主义的艺术实践，忽视它的变化和发展，其结果，只能削足适履，生搬硬套，不会得到正确的答案。这里就有一个理论问题需要探讨：如何重新定义 20 世纪的现实主义。对于我们，这既是一个理论上的难题，也是一次理论上的挑战和机遇。

仅仅从形式和手法上去定义 20 世纪现实主义，去区别现实主义和现代主义及其他“ 主义 ” 的界限，恐怕不行，需要另辟蹊径。要看它是否真正地把握了现实，揭示了真实；要看它关于世界、关于人的观念如何；要看它有没有把某种形式和手法绝对化。 ——这是极其粗浅的想法，而且在这里也不可能展开这些思考。

三

在 20 世纪文学格局中，现代主义文学像现实主义文学一样，占有一个举足轻重的位置。

什么是现代主义，这仍然是一个有争议有歧见的问题。在它的起止时间，它究竟包括哪些流派和思潮，它和“ 后现代主义 ” 的关系等方面至今都存在着不同的意见。这因为，第一，任何一个现代主

义作家都未曾对“现代主义”一词作过一般的界定。第二，这个术语本身太笼统，除了表示新的和现代的以外，从历史角度看，并无内容。这如有的英国评论所说：“某种以年代推移的速度、与年代一同前进的东西，就像船头浪一样，去年的现代就不是今年的现代。”正因为如此，“就有了诸如‘原始现实主义’、‘旧现代主义’、‘新现代主义’和‘后现代主义’这类相反词语的流通。”第三，“现代主义”一词所涵盖的小说、诗歌、戏剧的流派极为庞杂，各种各样，它们像走马灯似的一个个地出现。而且某些现代主义流派的性质并不相同，有的还是对前一流派的不满和否定，如俄国 20 世纪诗歌中的阿克梅主义就是对俄国象征主义的拒斥，法国的超现实主义对法国的象征主义，也是如此。至于未来主义，特别是以马雅可夫斯基为代表的俄国未来主义，以及法国的超现实主义，它们并不像某些现代主义流派那样悲观、向后看，而是充满革命色彩、向前看。现代主义在某些国家的某个文学发展时期显得至关重要，而在另一些国家只不过是昙花一现，已经成为遥远的过去。但现代主义在中国的遭遇与命运却十分特殊，从 1915 年陈独秀在《现代欧洲文艺史谭》介绍西方象征主义、1925 年李金发出版象征主义诗集《微雨》等起，在将近 80 年的时间里，几起几落，这是世界上少有的文学现象。

现代主义在一个较长的时间里，人们曾经将它和“颓废主义”相提并论，两者被看成是同义词。19 世纪末 20 世纪初，俄国一些早期马克思主义批评家常常这样使用，这可能有当时的情况。直到 1965 年苏联学者奥甫相尼科夫和拉祖姆内依主编的《美学简明辞典》，依然如此。该书写道：“‘颓废主义’这一概念也可以把这种艺术的形形色色的流派——由抽象主义和立方主义直到现代的超现实主义和抽象主义统一起来。”事情的变化是从 1964 年开始的。这一年出版的 9 卷本《简明文学百科全书》第 2 卷的这个条目中，对“现代主义”和“颓废主义”作了区分，认为前者的许多特征不同于后者。此后的苏联文艺学基本上沿袭了这个观点，而且在时间上把

“颓废主义”限定于 19 世纪末或 20 世纪初，把“现代主义”的起始限定于第一次世界大战前后。

“颓废主义”一词来源于法文“decadence”，意为“没落”、“堕落”。它首先出现于 19 世纪 80 年代的法国。最早把“颓废主义”一词引入文艺领域的是法国诗人、小说家和批评家戈蒂叶。在他看来，后期古希腊罗马文化（古希腊颓废派）具有特殊魅力：精细的唯美主义、抑郁的情绪、如此美妙凄凉的厌世态度。当时法国出版的一本杂志即以“颓废主义”命名，法国象征主义者和一些观点与之接近的诗人也自命为“颓废主义者”。可见，在那时“颓废主义”并无贬意，而且是一种时髦。其著名代表者为法国的魏尔伦、马拉美、韩波等，他们的诗歌充满了哀叹、无望和厌倦的情绪，宣扬个人主义、为艺术而艺术的观点。此后，颓废主义思潮扩展到了英国、俄国、比利时和德国。把“颓废主义”等同于“现代主义”，显然不妥，在时间上后者要晚于前者，在思想内容上两者也有明显区别。然而，不应该否定早期的现代主义，特别是象征主义同颓废主义的千丝万缕的联系，例如，俄国象征派诗人吉比乌斯说过，她不是颓废派，真正吸引她的是颓废派的个人主义。把颓废主义看成是现代主义的前身，可能符合实际。如何看待颓废主义，我以为，高尔基于 1896 年发表的《保罗 • 魏尔伦和颓废派》一文，最值得注意和重视。一方面，高尔基与当时其他的批评家一样，指出：颓废主义作为一个整体和一种思潮，是“有害的、反社会的，必须与之斗争”的现象；另一方面，高尔基则与当时其他批评家不同，认为在魏尔伦等诗人的作品中“能听到抗议资本主义现实的声音，听到饱经磨难的心灵绝望的呼喊。这种艺术源于想摆脱唯利是图、道德沦丧的世界的强烈愿望，同时，也是危机的征兆。”高尔基这篇文章写于一百多年之前，在今天也许还没有失去其意义。

现代主义作为 20 世纪文坛的一种重要文学思潮和流派，萌发于 19 和 20 世纪之交的欧洲，更具体地说，它发源于法国。有人认

为，巴黎是“这唯一的地点，在这里……才有可能摇匀诸如维也纳心理学、非洲雕塑、美国侦探小说、俄国音乐、新天主教教义、德国技巧、意大利绝望情绪等这类‘现代的’药剂”。的确，象征派这一最早的现代主义运动就始于法国，法国象征派诗人让·莫瑞亚斯于1886年发表了《象征主义宣言》。现代主义的前身是唯美派和颓废派，它的崛起，打破了此前现实主义“一统天下”的局面，并与20世纪现实主义形成了一种既相互对峙又相互影响的互动关系。

现代主义是一种极为庞杂的文学现象，包括欧美各国为数众多而又相对独立的各个流派，诸如象征主义、达达主义、超现实主义、未来主义、立方主义、抽象主义、意象主义、表现主义、意识流、存在主义等。其中有些是国际性的文学现象，延续时间较长；有些是某个国家或某个地区性的文学现象，盛极一时，便消声匿迹。正因为现代主义是如此千差万别的各个流派的总称，对现代主义究竟应该包括哪些流派，现代主义的上限和下限在哪里等问题，人们发生歧见，是不可避免的。1974年马尔科姆·布雷德伯里和詹姆斯·麦克法兰曾在《现代主义》一书中写道：“这取决于人们是在哪个中心，或在哪个首府（或省份）来观察它的。正如在今天的英国，‘现代’这个词语与一个世纪以前马修·阿诺德所理解的含义迥然不同那样，我们可以看到，从一个国家到另一个国家，从一种语言到另一种语言，它的含义也是极为不同的。”仅仅拿英国来说，关于现代主义的起始时间，就存在不同说法：埃德蒙·威尔逊把英美现代主义与象征主义联系在一起；维吉尼亚·吴尔夫认为现代主义产生于1910年12月，在这个时候“人性改变了……一切人类关系都变化了”；劳伦斯把现代主义的开始定在1915年；而理查德·埃尔曼提出，“1900年比维吉尼亚·吴尔夫的1910年更方便、更准确”，因为现代主义的主题响彻于爱德华七世时代。至于现代主义的结束时间，更是众说纷纭，其中最对立的观点是：一种看法认为，现代主义早已成为遥远的过去，在30年代就已结束；另一种看法

则认为，现代主义远远没有衰竭，它作为我们时代的基本艺术一直延续至今。这种截然相反的看法不仅使我们认识到“现代主义”术语的复杂性，也了解到“现代主义”问题的复杂性。

尽管如此，我们仍然能够看到，现代主义的每一流派的意义、价值、影响和存在的时间虽不相同，具有自己的思想特点和艺术特点，但它们在哲学思想和文化历史等方面，又具有许多内在的共同性。作为现代主义哲学和思想基础的，是叔本华和尼采的非理性意志论、柏格森的直觉论、胡萨尔的现象学、弗洛伊德和容格的精神分析论、海德格尔的存在主义和法兰克福学派（尤其是阿多诺和马尔库塞）的哲学社会学思想。正是这一切决定了现代主义关于世界和人的观念：世界是残酷和荒谬的，矛盾和冲突是不可解决和没有出路的；人是孤独和惶惶不安的，人所处的那个环境是充满敌意和不可克服的。现代主义者在创作中竭力表现的就是人与人、人与自然、人与社会、人与物的对立关系和全面异化，以及自我的探索和思考。卡夫卡(1883—1924)在 1911 年和 1922 年创作的《美国》、《审判》、《城堡》和《变形记》,在这方面是最富代表性的,可以说,他的创作成了资本主义世界危机状态的一种象征。在艺术形式和表现手法上，现代主义具有强烈的反传统性和反规范性，更多地使用象征、隐喻、时空颠倒、意识流、复杂多变的情绪与印象、潜意识、荒诞、抽象等，而且往往把某种形式和手法推向极致。但是，现代主义的这些共同性，不论在内容方面还是在形式方面，都不排斥它的每一流派探索的多样性。

应该说，现代主义一方面独特地反映和表现了 19 世纪末以来，西方资本主义社会所经历的巨大社会动荡和精神危机，以及资产阶级群体和个体意识之间的矛盾，并在艺术表现上开掘了不少新东西，这是它的意义和价值之所在；另一方面，现代主义的那种独特的审美反映和表现，并不全面，往往把充满复杂而矛盾的社会

进程抽象化，看不到大众的抗争，而其作品中所深深孕含的虚无主义、悲观主义和个人主义，无疑具有消极的影响。

20 世纪现实主义像现代主义一样，都不是 20 世纪世界文学的天涯海角。它在很多国家的各个历史时期里，其发展既不平衡，也不是直线地行进。现实主义和现代主义一样，时起时落，时强时弱；此起彼伏，此伏彼起。一般地说，20 年代是欧美现代主义文学的鼎盛时期，许多欧美现代主义大家诸如乔伊斯、艾略特、普鲁斯特、卡夫卡等，都出现在这个时候。进入 30 年代，情况有了明显变化：1929 年至 1933 年，一场严重的经济危机席卷西方资本主义世界；西班牙内战几乎吸引了全球的视线，许多作家对反动的独裁统治不仅口诛笔伐，而且从世界各地奔赴马德里参加战斗；新的世界大战的阴影已经笼罩在欧洲上空。这些尖锐的现实矛盾和现实关系，使文学家的目光投向了现实的迫切问题。这就是欧美文学中出现的著名的“红色 30 年代”，即无产阶级文学或左翼文学的高涨时期，而其主要文学潮流则是现实主义。第二次世界大战后和 50 年代，现代主义在法国占了重要地位，如存在主义文学、荒诞派戏剧和新小说等。而在英、美、意大利等国，则出现了风靡一时的、强劲的现实主义流派，如英国诗歌中的“运动派”、小说和戏剧中的“愤怒青年”、美国的“垮掉的一代”、意大利的新现实主义文学与电影。

在 20 世纪文学中，在不少欧美国家里，现实主义和现代主义不仅相互并存，相互对立，也相互影响，相互交替。英国批评家、小说家戴维·洛奇在 1981 年回顾百年英国文学的历程时，曾写道：20 世纪英国文学在现实主义与现代主义之间像钟摆一样来回摆动。现实主义和现代主义分别成为英国不同文学阶段的主潮。我认为，洛奇关于现实主义与现代主义的著名“钟摆论”，不仅适用于英国 20 世纪文学，在某种程度和范围内，也适用于很多国家的 20 世纪文学。

四

什么是文学中的“后现代主义”？这是一个悬而未决的问题。可以说，在当今世界上，没有一个术语比“后现代主义”更时髦、更富有争议和更无确定性的了。

“后现代主义”一词，最早来源于西班牙诗人费德利科·奥尼斯于 1934 年出版的《西班牙暨美洲诗选》。1942 年达德莱·麦茨在《当代拉美诗选》中也使用过它。他们力图以此说明，现代主义文学中已经隐含着一种对 20 世纪初文坛潮流的反拨。此外，1939 年英人汤因比在《历史研究》一书中，曾以“后现代”这个词来标志 1875 年前后西方文明的转折，即西方文明转向非理性的混沌一团的过程。这个词的普遍使用，大概在本世纪 60 年代，首先在建筑学，然后逐渐波及到绘画、文学、社会学、哲学等领域。用德人沃尔夫冈·威尔什的话说“：今天，几乎没有一个领域未被这一‘病毒’所感染。”

我国于 80 年代初开始引进“后现代主义”一词。现在，它的使用频率很高，几乎遍及各个领域，但人们的看法并不一致。

关于文艺领域后现代主义的起始时间，众说纷纭。一种思潮或流派在何时形成，都成了问题，在世界文艺史上几乎没有过。有人认为，爱尔兰作家乔伊斯于 1939 年发表的小说《为芬尼根守灵》，标志着后现代主义文学的开端；有的从第二次世界大战结束算起；有的从 50 年代算起；有的从 1968 年法国学生运动失败后算起；有的甚至断言古希腊就有了后现代主义。

关于现代主义与后现代主义的关系，有的认为后者是前者的继承和发展；有的认为后者是对前者的反拨、否定和超越。美人哈桑曾列出现代主义和后现代主义多达 33 项的不同点：现代主义——形式、目的、转喻、所指……后现代主义——反形式、游戏、隐喻、能指……

关于后现代主义的实质，看法同样不一致。越来越多的欧美学者声言：后现代主义不是一个时间顺序或编年史的问题，即“后现代主义”不是发生在“现代主义”之后，而是一种精神状态或精神危机的表现。有人认为，“每个历史时代都有自己的后现代主义”。美国学者詹姆逊则认为，与资本主义上升阶段相对应的是现实主义；与资本主义垄断阶段相对应的是现代主义；与跨国资本主义阶段或后工业社会相对应的是后现代主义，即后现代主义是后工业社会的“文化风格”或“文化逻辑”。詹姆逊的这个观点在我国虽有影响，但还值得讨论。

关于后现代主义的代表作，在国内外都是一个有争议的问题。一般来说，像贝克特的《等待戈多》、品钦的《万有引力之虹》、冯尼克特的《第五号屠场》等被划入后现代主义，似乎意见不大，至于把萨特和加谬为代表的法国存在主义文学、加西亚·马尔克斯为代表的南美魔幻现实主义、英国的“愤怒青年”文学、美国的“垮掉的一代”文学等，都划入后现代主义，人们的看法则大相径庭。其实，这里面有些属于现代主义，另一些则属于现实主义。

此外，像德国的哈贝马斯这样一些学者认为，启蒙时代尚未过去，后现代远远没有到来；有人还认为后现代主义是杜撰出来的；也有一些人认为，后现代主义已经终结，已经成为过去。

问题虽然复杂，但是，一般都认为，从本世纪中叶起，欧美文学中出现了一些不同于现代主义的文学现象，这主要表现在：打破了美与丑的界限，打破了文学与非文学的界限，打破了能指和所指的界限。然而，1988 年美国文学主流派撰写的著名的《哥伦比亚美国文学史》，并没有用“后现代主义”一词来概括这些文学现象，而是用“新先锋派和实验派”；1990 年美国出版的《美国文学传统》和 1994 年出版的《诺顿美国文学作品选》，均不提“后现代主义”一词。最近在西方还有人认为，后现代主义是现代主义的一个流派。这值得注意和重视。

五

在 20 世纪的文学格局中，无产阶级文学（或社会主义文学）占有一个不容忽视的重要地位。

无产阶级文学萌发于 19 世纪西欧资本主义国家。它与无产阶级革命运动和社会主义思潮紧密相连，是人类文学发展中的一种新型文学。英国宪章派文学、德国 1848 年革命时期文学和法国巴黎公社文学，是反映和表现这三个国家早期无产阶级革命运动最富代表性和最有影响的无产阶级文学，是它们开创了 20 世纪世界无产阶级文学的先河。

“无产阶级文学”这个术语最早流行于本世纪 20 年代苏联等国家。30 年代中期,苏联对‘拉普’关于无产阶级文学运动的一系列错误口号进行了批判，并确定了社会主义现实主义是苏联文学的基本创作方法，从此，“无产阶级文学”这一提法在世界范围内，逐渐被‘社会主义文学’或‘社会主义现实主义文学’所取代。

19 世纪末 20 世纪初，随着世界无产阶级革命运动的中心由西欧转到俄国，俄国无产阶级文学异军突起，出现了以高尔基和绥拉菲莫维奇为代表的一批无产阶级作家和诗人，出现了以普列汉诺夫和卢那察尔斯基为代表的马克思主义文论家和批评家。

然而，无产阶级文学在全世界范围内形成广泛的运动，是在 1917 年俄国十月革命后的二三十年代。随着世界上第一个社会主义国家苏联的诞生，无产阶级文学从欧洲发展到亚洲、美洲，并逐渐形成一种有组织联系的世界性文学运动。苏联作家和苏联文学团体在这一过程中起了核心作用，例如，1920 年‘俄国无产阶级文化协会”在共产国际的第二次代表大会期间，成立了该协会的国际局，并在欧洲各国成立了小组，开展活动，1927 年 11 月在莫斯科召开了各国无产阶级革命作家第一次代表会议，成立了革命文学国际局。1930 年 11 月在哈尔科夫召开了第二次代表会议，有来自

苏联、中国、日本、德国、法国、美国、意大利、奥地利、捷克、匈亚利等22个国家的作家代表参加。会上通过了《致世界各国革命作家书》,成立了国际革命作家联盟,以及用俄、德、英、法四种文字出版的机关刊物《世界革命文学》(1931—1932)。这一切标志着世界无产阶级文学进入了历史发展的新时期。

在20世纪无产阶级文学的版图上，除了俄国和苏联这支无产阶级文学的主力军外，在其他国家，也都相应创建了无产阶级的文学团体和文学刊物，如“德国无产阶级革命作家联盟”(1928)及其《左翼》杂志;美国的“约翰·里德俱乐部”、“工人戏剧联盟”及其《解放者》、《工人月刊》、《新群众》等;法国的“革命作家艺术家联合会”(1932);日本的“日本普罗文艺联盟”(1925)及《播种人》、《前卫》、《文艺战线》等。

二三十年代是各国无产阶级文学创作的黄金时期，在欧美有“红色30年代”和“向左转的十年”或“马克思主义化的十年”之称，这一时期出现了一大批无产阶级作家和作品，其中著名的，如美国的约翰·里德的报告文学《震撼世界的十日》(1917)和迈克尔·高尔德的《没有钱的犹太人》(1930);英国的罗伯特·特莱塞尔的长篇小说《穿破裤子的慈善家》(1906—1911)和詹姆斯·巴克的《大手术》(1936);法国的巴比塞的《火线》(1916)、《光明》(1919)和保尔·瓦扬-古久里的《红色列车》(1923);日本的德永直的《蟹工船》(1928)和小林多喜二的《没有太阳的街》(1929);丹麦的尼克索的《征服者贝莱》、《蒂特——人的孩子》(1906—1921)和汉斯·基亚克的《渔夫》(1928)等。同时，也出现了一批著名的马克思主义文论家、批评家，如德国的梅林(1846—1918)、蔡特金(1857—1933)和罗莎·卢森堡(1871—1919)，法国的拉法格(1842—1911),日本的青野季吉(1890—1961)和藏原惟人(1902—1991),英国的福克斯(1900—1937)和考德威尔(1908—1937)，匈亚利的卢卡契(1885—1971),意大利的葛兰西(1891—1937),保加利亚的巴甫洛夫

(1890—1977)，美国的芬克斯坦(1909—1974)等。在苏联，继高尔基和绥拉菲莫维奇之后，也出现了肖洛霍夫、马雅可夫斯基、法捷耶夫等一批卓越的社会主义文学的代表者。

1945 年第二次世界大战结束后，世界政治格局发生了巨大变化，在欧洲和亚洲相继出现了十几个由共产党领导的社会主义国家，苏联已不再是世界上唯一的社会主义国家。这些国家年青的社会主义文学与苏联文学息息相连。它们以苏联文学为师，奉行社会主义现实主义方法。加上资本主义国家和其他民族国家的社会主义文学，这个时期的世界社会主义文学几乎与世界资本主义文学平分秋色。这是 20 世纪文学发展历程中前所未有的新气象。

进入 60 年代，中苏两党两国在意识形态领域的论战日益激烈和公开化，也引发了中苏两国文学界的相互对立和相互批判。当我国处于“文化大革命”十年浩劫时期，这种相互对立和相互批判达到了顶点。这无疑给世界社会主义文学的发展造成了损失。80 年代中期，由于国际风云变幻，也由于中苏两国先后进入改革开放的时期，两国关系逐渐走向正常化，两国的文学交流也得到了恢复和发展。然而，令人难以置信的是，这个时候，东欧社会主义各国和苏联却加速了面向西方的“改革”，终于导致东欧社会主义各国多米诺式的倾覆和苏联于 1991 年的解体，世界第一个社会主义国家的不复存在，是 20 世纪震撼全世界的事件。同时，东欧各国的社会主义文学和苏联文学从此成为一种历史现象，这标志着 20 世纪社会主义文学进入了低潮时期。

20 世纪世界无产阶级文学（或社会主义文学）这一艰难曲折的历程，将留给人们无尽的思考和探索。

这就是我对 20 世纪外国文学的一些初步想法和思考。

本丛书　　20 世纪外国国别文学史包括 9 个国家，即法国、俄罗斯、德国(包括奥地利和瑞士的德语文学)、英国、美国、波兰、日本、印度和墨西哥。之所以选择这 9 个国家，而没有选择其他国

家，并不是因为它们的文学不重要或没有代表性，而是因为研究这些国家文学的专家，当时手头上另有项目，无法承担，这是特别需要加以说明的。

这 9 部 20 世纪外国国别文学史的作者，都是学有专长，多年从事该国文学研究并取得卓越成就的专家。对他们在百忙之中应邀参加撰稿并给予支持，我表示衷心的感谢。我在前面已经谈到，20 世纪外国文学中有许多问题还处在探讨和争鸣之中，在国外、在我国都是如此。因此，本丛书各作者的观点和提法的某些不一致，是不难理解的。推动和促进我国对 20 世纪外国文学的进一步研究和探讨，本来就是编辑出版本丛书的目的之一。热烈希望同行和读者多提意见，指出缺点，以便使我国的 20 世纪外国文学研究取得更多更好的成果。

吴元迈